3



في الاخراج المسرحي

جمال الشاطي

من اصدارات فرقة المسرح حياة

فرقة المسرح حياة

في الاخراج المسرحي

(نحو ثقافة مسرحية)

جمال الشاطي

المقدمة

هو الميدان الأرحب الذي اشغل نفسي به كونه لا يعتمد على شريك اخر اتفق او اختلف معه لأنجاز مشروع معرفي، وقد قطعت فيه شوطا و قطفت ثماره مسبقا عبر اكثر من (مؤلف) وفي اكثر من مؤسسة توزعت في اكثر من مكان في البلاد وفي بلد اخر ومن المؤمل ان تحقق حضورها في بلدان اخرى ذلك هو الطموح كونه يقدم الفائدة المعرفية والعلمية مهما كان ذلك العدد زاد أو قل لكنه سيظل قائما على مدى سنوات طويلة وذلك ما عجز عن تحقيقه غيري من العاملين في الوسط التعليمي ولا ادعي بهذا بطولة او مباهاة او شيء من هذا القبيل المهم انني متواصل في ترسيخ هذا المشروع المعرفي الذي بداته منذ عودتي الى الوظيفة في معهد الفنون الجميلة مدرسا للفنون المسرحية . اعترف ان ثمة خراب ودمار شمل كل مفاصل الحياة في بلادنا لكن ثمة محطات مهمة لا يقربها احد لكن استثمارها في مشروع مسكوت عنه لا يدر ايرادا ماديا اعده امرا مهما يحسب لصاحبه، ففي زماننا ثمة من انشغل في البحث عن منصب اداري واجدا فيه ذاته وثمة من راح يبحث عن جاه يسد به ما افتقده في سنين عمره واخرين انشغلوا في البحث عن المال مهما كان مصدره سواء كان ذلك حلالا ام غير حلال ولكل واحد من هؤلاء او اؤلئك مبرراته التي يقتنع بها مثلما اضع المبررات لنفسي وانا مقتنع بما اعمله كل القناعة فلا ابغي موقعا اداريا كوني مقتنع كل القناعة انني ما زلت قادرا على تقديم المزيد لاسيما في ميداني العملي التطبيقي او في فضاءات الدرس ولا ابحث عن جاه او مال او اي شيء اخر من هذا القبيل فما عندي يكفيني ، المهم ان من بين تلك المحطات التي انتجتها سنوات الخراب انهم تركوا الحبل على الغارب و طالما كان الحبل والغارب لا يهز كرسي

ولا يزاحم احد على منصب او يستلب جاه او مال وربما يثير سخرية البعض مما انا عامله وماض فيه ، كان علي ان اكمل مشروعي الذي بداته فعدت الملم مقالاتي التي كنت قد نشرتها بأكثر من صحيفة محلية والتي تناولت فيها مواضيعا عن مخرجي المسرح العالمي واضيف لها مالم اكتب عنه اضافة الى مخرجي المسرح العراقي الذين كان لهم حضور و تأثير لتصبح مادة اطمح لها ان تكون ذي فائدة في (الاخراج المسرحي) ينتفع منا من ينتفع و يرفضها من يرفض فكل شيء جائز وكل شيء مباح . ان الكثير من طلبتنا حين يقدمون على اخراج عمل مسرحي وخلال فترة التدريبات يعتقدون انهم عملوا العجب العجاب وان ما سيقدمونه هو سابقة لم يقدم عليها احد من قبل ولا من بعد، حتى ان البعض منهم يحفظ بعض من اسماء المخرجين والمنظرين وبعض منهم يلفظ بعضا من تلك الاسماء خطا بشكل يثير الضحك ولهم شيء من الحق في ذلك كونهم لم يطلعوا على تجارب من سبقهم ليكونوا على علم بعلم غيرهم فتلك مهمة المنهج والمدرس ولا اريد ان يظل هذا الامر مسكوتا عنه ولا اريد لطلبتي ان يكونوا محط سخرية لاحد أيا كان ذلك الاحد ، اريد لهم ان يكونوا عارفين بعلم سابقيهم مدركين لما يعملون فهم محط فخر واعتزاز كونهم بذارنا ومستقبل مسرحنا الذي شيده من جاء من بعدهم .



الفهرست

غروتوفسكي

المسرح الاسود

بيتر بروك

مينوشكين

بينا باوش

المخرجون في المسرح العراقي

حقي الشبلي

مبعوثوا الولايات المتحدة

جاسم العبودي

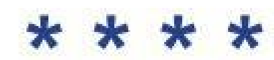
ابراهيم جلال

جعفر السعدي

بدري حسون فريد

المملكة المتحدة

سامي عبد الحميد



المرحلة المبكرة

جورج الثاني

في العام (١٨٦٦) تسلم الدوق (جورج الثاني) عرش دوقية (ثورنغيان) الصغيرة في (سايكس ما يننغن) بألمانيا وكانت لدى هذا الدوق اهتمامات متعددة في(التاريخ، الاثار، الهندسة والمسرح) وجاء اهتمامه بالمسرح بعد مشاهدته لأعمال شكسبير التي اخرجها (تشارلز ماكين) على مسرح (الاميرة) بلندن وعروض اخرى في برلين فراح يبحث عن انجازات سابقية ليستفيد منها في مشروعه المسرحي الذي سعى لتحقيقه مع فرقته المسرحية (مسرح الكورث) التي شكلها في دوقيته والتي عمل فيها عدد من المخرجين مثل (بود نستيند، غرابونسكي وغرونيك) حيث وضع الدوق اسس ومفاهيم جديدة لعل اهمها الالتزام بالواقع التاريخي للفترة الزمنية التي تجري فيها احداث العرض المسرحي اضافة الى طرح فكرة القائد والمنظم (المخرج الفني) الذي يشرف على مجموع العملية الاخراجية و بهذا فهو عمل على الغاء هيمنة (الممثل النجم) الذي كان متحكما في ادارة الممثلين وفارضا تفسيره الخاص للدور دون العودة الى بقية الشخصيات بل حتى دون تدريب مسبق، فوضع الدوق نظاما جديدا تعتمده الفرقة (نظام الطاقم) فالممثل الذي يؤدي الشخصية الرئيسة في عرض مسرحي يؤدي شخصية ضمن افراد الجوقة في عرض مسرحي ثان، وكان الدوق هو العقل المدبر للفرقة يساعده (لودفيج كرونيك) الذي عمل معه كمخرج تنفيذي ومدرب للممثلين ايضا والى جانبه تعمل زوجة الدوق حيث اقتصر عملها على توجيه الممثلين اثناء مرحلة التدريبات افاد الدوق من مهاراته في فن الرسم فقد تمكن من النظر الى خشبة المسرح نظرة جديدة

مختلفة تماما عما كان سائدا في تأسيس الفضاء الذي كان معتمدا على الزخارف والنقوش المتأنقة الى جانب الفخامة المبالغ فيها في كافة تشكيلات الموروث المسرحي المكتسبة من القرنين الخامس عشر والسادس عشر، فقد ادخل الدوق فكرة المستويات الراسية الى خشبة المسرح بعد ان كان ينظر اليها باعتبارها شكلا مسطحا، كما الغى فكرة وجود منطقة مركزية يحتلها الممثل النجم على الخشبة (وسط الوسط) ليؤدي من خلالها المونولوجات الطويلة بأداء صوتي مفتعل. ان الاضافة الحقيقية للدوق تمثلت في خلق حالة من حالات التفاعل التلقائي بين الممثل والفراغ المسرحي فلم تعد خشبة المسرح مجرد مكان يتسع لقطع الاثاث الضخمة التي تحد من انطلاق الممثل وتقيد حركته وتحولها الى اطار ثابت من النمطية والتكرار مما يدفع الممثل الى المغالاة في الاداء البطولي الاستعراضي انما اصبح الممثل يشعر بجسده وحركته داخل الفراغ ويحاول خلق علاقة بينه وبين المنظر المرسوم والكتل الثابتة. طلب الدوق من ممثليه ان يجرون تدريباتهم بالزي المسرحي كي يتألف الممثل مع زيه الجديد فضلا عن وجود قطع الاثاث فالممثل حين يلمس اية قطعة موجودة عليه ان يوحي بحقيقته المادية، فهو عمل على خلق الوهم بان ما يجري على المسرح هو الحياة الحقيقية، وبهذا فهو عمل على المطابقة التاريخية مهتما بالصدق التاريخي فيما يتعلق بالزي والديكور فضلا عن ان التطورات الحديثة التي دخلت المسرح لاسيما الاضاءة حيث حلت الكشافات الغازية محل الكشافات الزيتية ثم دخلت الاضاءة الكهربائية فقد ساهمت تلك التطورات في تقديم صورة جديدة للمشهد المسرحي. ان النجاحات التي حققتها الفرقة في عروض الدوقية ومن ثم عروض العاصمة برلين دعت الفرقة الى القيام بعدد من الجولات لتقديم عروضها المسرحية في عدد من الدول الاوربية فكانت سببا في ذيوع تعاليم الدوق وخاصة ما يتعلق بنظام عمل

الممثل سواء على المستوى الاخلاقي او المهني بالأضافة الى تشكيل الفراغ المسرحي والاهتمام بالدقة التاريخية وتحقيق التوازن بين الكتلة والفراغ وعلاقاتهم بجسد الممثل مما شكل ثورة تقنية تناقلتها معظم المسارح في العالم الغربي وكانت بداية فعلية لميلاد شخصية المخرج .

اندريه انطوان

تؤشر اهتمامات اندريه انطوان في الادب منذ بدايات حياته حيث انه عمل لدى احد بائعي الكتب مما وفرت له هذه الفترة قراءات واسعة، وحدث ايضا انه عمل (ممثلا قانونيا) في فرقة (الكوميدي فرانسيز) وصار قريب من المسرح ولكي يكون اقرب حاول الدخول الى المعهد الفرنسي لتدريب الممثلين (الكونسر فتوار) لكن محاولته تلك باءت بالفشل فالتحق الى خدمة الجيش التي ظل فيها خمس سنوات ليعود بعدها الى باريس في العام (١٨٨٣) ليعمل موظفا في شركة الغاز الفرنسية .بعد مرور اربع سنوات (١٨٨٧) افتتح انطوان الى جانب مجموعة من الممثلين الهواة مسرحهم الذي اطلقوا عليه اسم (المسرح الحر) بأربع مسرحيات بسيطة من ذوات الفصل الواحد كانت احداها (جاك دامور) معدة عن قصة ل (زولا) وكان انطوان متأثرا بزولا واراءه الطبيعية وتم تقديم تلك العروض وحقق فيها نجاحا مقبولا .لم يستطع انطوان وصحبه ان يقدموا عروضهم على احد المسارح الكبيرة والمهمة في باريس اذ لم يكن مسرحهم اكثر من قاعة خشبية مظلمة فوق درج عند نهاية زقاق يتسع ل (٣٤٣) مشاهد وقد وصف حجم هذا المسرح : يستطيع المرء ان يمد يده للممثلين من فوق اضواء مقدمة المسرح ويضع رجله على ركن الملقن والخشبة ضيقة جدا لا تتسع الا للمناظر الاولية ، كما انها قريبة منا جدا بشكل يلغي الوهم المسرحي وقد عد هذا المسرح (المسرح الحر) اول مسرح تجريبي حديث في اوروبا، وظل انطوان متواصلا في محاولاته وتجاربه الفنية التي كانت سببا في نضجه، ففي السنوات السبع التالية توصل الى اكتشاف فن التمثيل والاخراج الطبيعيين بشكل لم تحرزه فرقة المايننغن . ادرك انطوان ان المسرح يحتاج الى تغيير شامل في كل عناصره، وقد انعكس هذا التغيير في تأثر انطوان بأفكار (زولا) فيما يتعلق بان يكون المسرح شريحة من الحياة، او نقل الواقع بصدق شديد . فالممثل

يتكلم وينفعل ويتحرك كما في الحياة وبهذا فهو يهدف الى نقل شريحة من الحياة على خشبة المسرح لذا حفلت مسرحياته بقطع اللحم الحقيقية التي تنزف دما و النافورات التي يتطاير رذاذها على المتفرجين وكذلك الاثاث المنزلي وغيرها من الاشياء الحقيقية، لقد امن انطوان بنسخ الواقع بشكل طبيعي وحقيقي على خشبة المسرح مما يعكس ايمانه بفكرة الحقيقة الحياتية ، غير ان محاولة تحقيق الحياة على خشبة المسرح دون صياغة وتأويل امر يحمل في طياته استحالة مطلقة نظرا لصعوبة اختزال الحياة بتفاصيلها اللانهائية وحركتها الدائبة في مساحة محدودة فضلا عن ان هذه المحاولات لا تنتج في النهاية الا صورا باهتة من الواقع تفتقر الى الخيال والسحر والغموض المفترض في المسرح وقف اندريه بالضد من اسلوب الاداء التمثيلي السائد في اوروبا فطلب من ممثليه ان يبدون غير مبالين بحضور الجمهور فكان الممثل يمثل بكامل جسده وليس بصوته وايماءاته فقط ولم يكن يسمح لهم بقطع الدور والالتفات الى الملقن او التوقف او الاهتمام بتأثير ادائه كما كان مهيئا لتنويع هذا الاداء حسب المقتضيات التي يتطلبها تمايز اي جزء من العمل، كان يستخدم الايماءات الطبيعية ليبدو في تصرفه وكانه يعيش حياته العادية الى درجة التمثيل وظهره الى الجمهور وكانوا يشيرون الى المسرح الحر بشي من الدعابة ب (مسرح ظهر انطوان) . وكان انطوان مقتنعا بضرورة تدريب ممثليه على العمل بروح جماعية مع وجود اثاث وادوات حقيقية على الخشبة وكان يشعر ان دور المخرج يتطلب اهتماما وصبرا لا حدود لهما بقصد خداع الجمهور وجعله يعتقد ان ما يشاهده هو الواقع فعلا . امن انطوان بفكرة الجدار الرابع اذ اوجب تصميم المنظر الداخلي وكان الغرفة جزء من البيت ككل حيث السقف او الدعامات الافقية فوق الراس لخلق الانطباع الصحيح لذلك ينبغي على مصمم الديكور ان يملا الخشبة بعدد كبير من قطع الاثاث الصغيرة ليولد الاحساس بان هناك من يستعملها ويجب ان تكون صورة طبق الاصل للأشياء الحقيقية، وفي النهاية رفض انطوان استخدام اضواء مقدمة خشبة المسرح . رغم الاعتراض على اسلوب انطوان ومسرحه الحر الا ان ريادته للحركة الطبيعية في المسرح التي شكلت تحولا ايجابيا تتمثل في القضاء على سيطرة (الممثل النجم) وتحقيق فكرة العمل الجماعي، لقد ادى اهتمام انطوان بالمسرح الطبيعي ومحاولته نقل الحياة على خشبة المسرح الى الالتصاق بفكرة تفسير الواقع الاجتماعي الحياتي عن

طريق طرح القضايا الاجتماعية على خشبة المسرح، كما ادى اهتمامه بضرورة التنوع في تقديم المسرحيات – حيث وضع شكسبير بجانب ابسن، وستراندبيرغ بجانب تولستوي وموليير – وتوجيه الممثل بضرورة دراسة الدور المسرحي مما القى الضوء على اهمية دور المخرج ليس باعتباره مدربا للممثل فحسب بل للقيادة الفنية للعمل المسرحي . المجددون الأوائل

ادولف ابيا

هو (ادولف ابيا) رسام ومصمم ومزخرف ومخرج مسرحي و باحث، ولد في (جنيف) بسويسرا في العام (١٨٦٢م)، بدء العمل رساماً يشتغل بالزيت، قاده الرسم إلى الزخرفة والتصميم ثم إلى الإخراج والبحث حقق في عمله القليل تأثيراً كبيراً، فهو لم يعمل في مسرح محترف ولم يصمم طوال حياته سوى اثنتا عشر مسرحية أما على مستوى البحث فقد نشر كتيب صغير حمل عنوان (إخراج الدراما الفاغنريه) نشر في باريس عام ١٨٩٥م وهو كتيب صغير يقع في واحد وخمسين صفحة ونشر أيضاً كتاب آخر حمل عنوان (الموسيقى و الإعداد المسرحي) في (ميونخ) عام ١٨٩٩م وهو مجلد مترجم عن الفرنسية لكنه لم يحظ باهتمام القراء لذا لم يعاد طبعة شمل ١٨ رسماً توضيحياً لإعدادات تبرز أوبرات فاغنر تجسد فيها مبادئ ابيا الجمالية، وهي رؤيا لنوع جديد كان يومئذ فيه الكثير من الغرابة، وكتابي ابيا لم يترجما ولم يحظيا بإعادة نشرهما فبات من الصعوبة الحصول عليها فهما من نوادر الكتب. عارض ابيا مخرجي المسرح في عصره لاسيما و إنهم عملوا على إعادة إنتاج الواقع بأملاء الخشبة بالكثير من الأكسسوارات فراح يشتغل بالرمز الذي يؤكد من خلاله إعطاء المتفرج مناخا يدل على المظاهر الواقعية، ودرس الموسيقى وتأثر كثيراً بالحفلات الموسيقية والمسرحية التي كان يشاهدها خلال دراسته لا سيما إعمال (فاغنر) التي حفزت فيه أفكاره الأولى واجداً فيها ملهمة له فهي وحدها تستطيع أن تنظم عناصر العرض ألمشهدي كلها في وحدة أنسجامية وراح يصمم المشاهد المسرحية لأوبرا (بارسينال ١٨٨٦) ومن ثم أوبرا (تريستان وايزولدا ١٨٨٨) وقد نظم في عمله التناغم بين الموسيقي والحوار ومن تأثيرات فاغنر المهمة على أبيا فأن الأول يدعو المؤلف الموسيقي الدرامي أن يرسم عالماً مثالياً وأن يخلق أساطير على غرار

أساطير العالم القديم وأن يثير العالم الروحي الداخلي للشخصيات فكان لهذه الآراء تأثيراً كبيراً ليس على ابيا فحسب بل في الأوساط المثقفة في فرنسا مما ساهم في إفراز تيار أدبي رمزي يدعو إلى اللا مسرح الذي يعتمد على الروحانيات و تداعي اللاشعور واستعمال الصور الرمزية والإيحاءات الحدسية مع توظيف إيقاع بطيء و استقرار ما هو مضمر في النفس الإنسانية والتمرد على الواقع و الجنوح نحو اللاعقلانية وبناء على ذلك فأن ابيا اتخذ منهجاً رمزيا مغرقاً بالرمزية فعمل على إظهار العوالم الخفية من الحياة انطلاقاً من الحلم الذي يعبر عما في دواخل الإنسان الذي لا يمكن التعبير عنه الا بالفن كما أن الفن هو تعبير عن العوالم الداخلية للجمهور ولا يتحقق هذا الأمر الا عن طريق الموسيقى وكان للتعاون المثمر بينه وبين (جاك دلكروز) المؤلف الموسيقي ومبدع الحركات الإيقاعية الجسدية الذي يرى ضرورة توافق التعبير الجسدي مع الموسيقى وقد وافقت هذه النظرية اراء ابيا فنفذ بعض تجاربه بضوء ذلك في عدد من الأوبرات مثل (اورفيه، ترسيتان وايزولدا، ذهب الراين، الفالكيري) يعد ابيا أول من وضع نظرية كاملة للإضاءة المسرحية التي تستند إلى إمكانيات تأثير الجو العام للمشهد في توجيه الضوء توجيهاً مستمر التغيير على تصميمات بسيطة غير تصويرية مرسومة بألوان محايدة وخطته الموضوعة في الإضاءة تشبه النوتة الموسيقية، كما أنه أول من حاول التجريب في الإضاءة وذلك في تصميمه للعرض الراقص الذي قدمته الراقصة الأمريكية (لوي فوللو) على احد المسارح الباريسية حيث قدمت عرضاً يحمل عنوان (رقصة النار) وقد استخدم ابيا في تصميماته لهذه الرقصة أربعة عشر كهربائياً يعملون بإشاراتها وإيماءاتها ودقات كعبيها وكانت تأثيرات اللهب والدخان تنفذ من خلال اللعب بالأضواء على مواد مزدوجة خاصة من الأسفل فقد كانت ترقص على سطح زجاجي وكان هذا التصميم شكلاً رائد في استخدام الإضاءة غير المباشرة، كما أنه دعا إلى مسرح الجو بدلاً عن مسرح المنظر وأجرى أولى تطبيقاته في (تريستيان وايزولدا) حيث نقل لقاءهما الذي يدور في ظلام ضوء القمر إلى حديقة إثناء الليل وبذلك أراد أن ينقل تألق وتوهج العاطفة في قلب الحبيبين فأغرق الخشبة بضوء دافيء يبدو كما لو كان شيئاً ينتمي إلى عالم آخر فهو بهذا قد استخدم الإضاءة بطريقة لا واقعية مشابه للموسيقى، أن ابيا في تنظيراته وتطبيقاته العملية للضوء تمرد بشكل كامل على أشتغالات الضوئيين في زمانه والتي كانت معتمدة على وظيفة

الكشف عن الممثل والمكان فهو قد قسم أنظمة الضوء إلى نظامين الأول عام يطغي على خشبة المسرح بإنارة متناسبة تدعى الإنارة الجارفة والثاني الإنارة المسلطة وهي الأهم لدية كونها تصنع التأثير التعبيري على إشتغالاته في المكان من جانب وعلى التأثير التعبيري على وجه الممثل وجسده من جانب آخر وبذات الوقت فأنها العنصر التشكيلي المهم في عناصر الإخراج إما الفضاء المسرحي بمستويه الأفقي والرأسي فيتوجب أن تقوم الإضاءة بتحويله إلى عالم حسي موحد وذلك ببحثه في الوفاق بين الزمان والمكان مستغنياً في تطبيقاته العملية عن الديكور المبنى على وفق الأصول المعمارية ليحل محلها المسطحات، السلالم، المكعبات، المنحدرات وكل تلك الإشكال يعمد على طلائها بدرجات لونية للون واحد دون وضع زخارف لتندمج الأرضية الأفقية بالمشاهد المرتفعة عمودياً، فالديكور عند ابيا تصوير بين الضوء والظل وبين تلك المستويات فهو يرفض تصوير الواقع الخارجي السطحي اذ ليس بالضرورة أن يرى المشاهد غابة ولكن بالضرورة أن تقدم الغابة من خلال العوامل التي تمر في هذه الغابة، الغابة مناخ خاص يحيط بالممثل ولن يكون هذا المناخ الا في العلاقة بين العناصر الحية والعناصر الثابتة على المسرح وهذا المركب الذي يكون فيه الممثل هو العنصر والمركب بين حركة الديكور وحركة الإضاءة تقودهم الموسيقى حتى الممثل يخضع لقانون الموسيقى وهذا المركب يتوجب التوحيد ولا يمسك به الا المخرج القادر على تجنيد كل العاملين وفي مختلف الاختصاصات تحت إمرته المخرج (الدكتاتور العالم) لا المخرج (الدكتاتور الطاغية) الذي يعتاش على أفكار الآخرين ويصادر جهودهم فهو يدعو إلى بعث المخرج في المسرح الإغريقي.

ادوارد كوردن (كريك)

في العام (١٨٧٢) ولد ادوارد كوردن كريك في مدينة (ستيفيناج هيرتفورد شاير) البريطانية القريبة من العاصمة (لندن) وهو الابن الثاني لكبار ممثلات اوروبا (الن تيري) وابوه (ادوارد وليم غوردن) كان يعمل مهندسا معماريا، هوى كريك التمثيل واراد ان يكون ممثلا منذ طفولته والحدث المهم في عمره انتمائه الى فرقة (مسرح ليسيو) التي كان يديرها المخرج (هنري أيرفنغ) وهو في سن السابعة عشر من عمره ومثل مع الفرقة عددا من الاعمال

المسرحية ولن يغادرها حتى العام (١٨٩٧) اي بعد ثمان سنوات من العمل اذ قرر ان يغادر التمثيل نهائيا وقيل انه اعتزل التمثيل وغير اتجاهه الى الاخراج استجابة لرغبة والدته وراح يعد نفسه لمهنة الاخراج فدرس الملابس، الديكور، ميكانيكية المسرح، الاضاءة وتعمق بدراسة الرسم . حدث ان كلفته جمعية (أورسيل الاوبرالية) بأخراج عملين أوبراليين لها ليستقر بعدها في العمل كمخرج مسرحي اذ قدم لفرقة والدته التي كانت تعمل في مسرح (امبريال) عملا مسرحيا ل (هنريك ابسن) وقد حقق كريك في عروضه تلك تحولا واضحا في الاخراج المسرحي حيث اعتمد على تجهيز الخشبة وتصميم الديكور والازياء المتسمة ببساطة المفهوم ووحدته مع ابراز حركة الممثل والاضاءة ، لكن المشكلة التي واجهته ان عروضه لم تحقق ارباحا من الجانب الانتاجي مما لم يحصل هو على الدعم المتوقع مما اضطره الى هجرة انكلترا الى اوروبا فعمل في عدد من الدول الاوروبية (روسيا ، المانيا ، كوبنهاكن) وكذلك في(نيويورك). تفرغ كريك الى الكتابة بعد تجربته العملية معتمدا على الراي الذي وضعه لنفسه. :(بعد التطبيقات تأتي النظرية) وفعلا حقق ما سعى له في كتاباته التي اصدرها تباعا (فن المسرح | ١٩٠٥)، (حول فن المسرح |١٩١١)، (نحو مسرح جديد | ١٩١٣)، (المسرح يتقدم | ١٩١٩) ، وفي مؤلفاته تتضح اراءه وما دعا اليه في المسرح الجديد الذي سعى الى ترسيخ دعائمه ليكون حركة ثورية تجديدية في المسرح العالمي قامت على التمرد على ما هو سائد و مألوف في عروض المسرح حيث الطبيعية والواقعية القائمة على فوتوغرافية الواقع واستنساخها ونقلها الى المسرح. كتب كريك في كتابه الاول « فن المسرح ليس تمثيلية وليس مشهدا ولا رقصا وانما يتألف من كل العناصر التي تؤلفها هذه الاشياء : الحدث الذي هو روح التمثيل والكلمات التي هي جسد التمثيلية ، والخط واللون وهما صميم المشهد والايقاع الذي هو جوهر الرقص والواحد من هذه العناصر ليس اهم من الاخر فلا يوجد لون اهم لدى الرسام من غيره او نوطة اهم من غيرها بالنسبة للموسيقي « ويعيد كريك صياغة هذا الراي في موضع اخر « ليس فقط الكاتب الذي لا اهمية لعمله في المسرح ، بل عمل الموسيقي لا اهمية لعمله هنا، وعمل الرسام لا اهمية له ، كل الثلاثة لا اهمية لهم « فلا يستطيع أيا من العاملين من كل هؤلاء ان يرتقي الى المكانة الاولى ولكن لابد ان يكون ثمة احد تتوجه اليه الثقة يسمى (استاذ المسرح) – يكون مديرا وقائدا مع سلطات متزايدة فوق العادة

وبفضله صار (الاستاذ المدير) سيد الاخراج وجرى الاعتراف به سنة (١٩٠٥) كأعظم فنان مبدع في المسرح. ان حلم كريك منذ البدء في مسرح يخاطب المشاعر من خلال الحركة ، فلن تكون هناك مسرحية او حدث ولكن محظ حركات من الصوت والضوء و الكتل المتحركة يرتبط بعضها ببعض وسيمر الجمهور بتجربة حركية وبعد البحث وجد عددا من الصور التوضيحية المنشورة في كتاب (سيرليو | خمسة كتب في العمارة) فراح يشتغل على تأثيث الفضاء بعدد من المكعبات التي يمكن التحكم بها في الارتفاع والانخفاض والحركة مع بعضها ، تصاحب تلك الحركة شاشات يتحرك الضوء عليها حركة مستمرة، ان ثورته على المسرح المنطوق الذي يخاطب السمع باحثا عن مؤلف يخاطب البصر كونه اسرع واكثر تأثيرا من مخاطبة اي حاسة اخرى وفي كتابه الاخر (نحو مسرح جديد) اقتبس كمة مسرح من اللاتينية التي تعني (مكان للمشاهدة) بشكل عام ان كريك من المتأثرين بنظرية الفن للفن وليس الفن للمجتمع فسعى الى استخدام الرمز والرمزية عبر اطلاق العنان للمخرج وللمتلقي ليشتركا في التفكير بكل ما يقدم على الخشبة ساعيا الى ادهاش المتلقي بصريا من خلال اللون، الخط، الكتلة، الضوء، الحركة، الايماءة، الصوت) ليحلا بدلا عن الواقعية والدقة التاريخية حتى انه اسس مدرسة لفن المسرح في عام (١٩١٣) ليخرج منها ممثلين قادرين على العمل وفق تصوراته لكن تلك المدرسة اوقفتها الحرب العالمية الاولى بعد عام من تأسيسها

انتونان ارتو

هو (أنتونان ماري جوزيف ارتو) المولود في (مرسيليا) عام (١٨٩٦) ، هو رجل مضطرب لا يعرف الاستقرار فهو (شاعر، رسام، كاتب، مخرج، ممثل، ناقد، رحالة ومنظر مسرحي) له سيرة حياة مضطربة ومثيرة للغرابة تشتبك مع منجزه الادبي والفني ولا يمكن فك ذلك الاشتباك بينهما . . هو ابن لعائلة ميسورة الحال فوالده كان يعمل وكيلا لتجهيز وشحن السفن، وقد تعرض الابن مرة للغرق في مياه البحر وهو في السادسة عشر من العمر وبعدها بخمس سنوات اصيب بمرض (السحايا) مما ادى به هذا المرض الى الانهيار العصبي الذي ظل ملازما له طوال سنين حياته حيث قضى معظمها في مصحات الامراض العقلية بدء مشوارها منذ عام (١٩١٥) وهو ابن التاسعة عشر من العمر ، كما تم اعفاؤه من الخدمة

العسكرية لذات الاسباب وظل ارتو ينتقل من مصح الى مصح اخر حتى وجدوه ميتا في احد المصحات العقلية عام (١٩٤٨) و بناء على ما تقدم يتضح ان ارتو (رجل مخبول) فاذا كان هو كذلك فكيف تم اعتباره احد العباقرة والاعلام والاساتذة ولم ينتهي الامر عند هذا الحد بل له اتباع من الاسوياء لا سيما من رجال المسرح مثل (جان لوي بارو و جان فيلار) فضلا عن دخول منهجه التنظيري ضمن مناهج التدريس في كليات الفنون المتخصصة بدراسة الفن المسرحي لعل من اهم المؤثرات التي ساهمت في نشأت ارتو و بعض منها يثير الغرابة ، من اهمها أنظمامه الى (الحركة السوريالية) ورغم رفضهم له ظل متمسكا بأفكارهم وكذلك تأثره بعرض مسرحية (أوبو ملكا) ل (ألفريد جاري) فضلا عن تأثره بحضارات جنوب شرق أسيا (الهند، الصين، أليابان) والاهم من هذا كله هو مرضه ألذي كان يعيه و ما لاقاه من ألمجتمع ألذي يعيش فيه لاسيما و أنه ضرب بخنجر من قبل مجموعة من المقامرين ٠ فهو وجد أن ألعالم مصاب بالجنون و لابد من تغييره فراح يبحث عن منفذ للدخول لتحقيق ذلك الغرض، وحدث وأن شاهد عرضا مسرحيا لراقصي أحد الجزر ألريفية (بالي الكمبودية) فوجد في ذلك ألعرض ضالته لما فيه من « مؤشرات روحية، لها معان محددة تصيب ألمتفرج بالأيحاء، ولكن في قوة يستحيل التعبير عنها في لغة منطقية للمناقشة « ٠ ولغرض تحقيق هدفه لجأ الى جملة وسائل أهمها تحرير المسرح من كل العوالق التي علقت به على مر العصور عائدا به من حيث بدأ، عائدا الى الطقوس و الشعائر التي لا علاقة لها بالدين، بعيدا عن توسلات بني البشر بقوى الغيب بغية ارضائها عنه، اراد بتلك العودة انقاذ بني جنسه من خلال اقتحام الحياة الحقيقية التي غلفتها الثقافة المكتسبة (العادات ، التقاليد ، الاتكيت) الحياة بغرائزها « ان البشر لا يزالون مفطورون على الهمجية كما كانوا دائما ٠٠- لابد اذن من ازالة الثقافة من الطريق فالرغبات الفطرية كالغضب، الكراهية، الحنين، الشهوات الجسدية، و ما اليها وحدها الجديرة بان يضعها الفنان موضع الاعتبار، فالثقافة لا تنسجم مع العواطف الانسانية البدائية « فلابد اذن من ايجاد خطاب وتواصل جديدين لربط طرفي التلقي (الممثل – المتلقي) طالما انه (ارتو) قد حدد موضع المخاطبة (الغرائز) عبر (العقل الباطن، اللاوعي، الاحساس) في معمار جديد يتداخل فيه الطرفان وجد ارتو في (الاساطير، الطقوس، الرقي، التعزيم، السحر الاسود، الحلم) مادة للعرض بديلة للنص

المكتوب يشكل فيه اداء الممثل فضاء العرض تحت هيمنة المخرج المسيطر « الذي يستخدم اللغة الرصينة الخاصة بالسلسلة الكاملة للوجود الجسدي ابتداءً من الفضاء المطلق الى اصغر جزء من حركة الممثل « وبهذا فان مسرح ارتو مسرح غرائبي، سحري، شعائري، طقسي يهدف الى تطهير المتلقي لا الى تخديره « بالأفكار التي يطلقها المثقفون بل الى مسرح يحرك فينا الشعور وذلك بتحريك الالم « ومن هنا جاءت تسمية المسرح الذي دعا اليه ب (بمسرح القسوة) ولا يقصد بها القسوة الداعية الى تقطيع اوصال الجسد وفتح سواقي الدم بل هي قسوة تستهدف الحواس (الجمهور يفكر قبل كل شيء بحواسه) ومن خلالها يحدث التطهير روحيا وعقليا اختلف الاداء التمثيلي عند ارتو خاصة بعد ان غير خطابه باحثا عن لغة اتصال جديدة يفرضها طرفي العرض (حواس الممثل) و (حواس المتلقي) ، فالممثل عنده تحركه الحواس ، لا يتحدث بلغة الحوار المنطوق بل بلغة (الاشارة، الصراخ، التأوهات، التعزيم، النبرة، الحشرجات، الصيحات) وان استخدم الحوار فليس الغاية منه « توصيل الافكار ... الكلمات يمكن ان تستخدم في المسرح باعتبارها صوتا قائما بذاته – باعتبارها ترانيم « ان لغة الحواس لا تقود الممثل الى حركة تشابه الحياة بل حركة مغايرة تستخدم اسلوب الحلم ، قدم ارتو « الاشباح والدمى وغيرها مما يهز الاعصاب ويوقع في الدهشة والذهول ورغم ان ارتو قد اعطى للمخرج في مسرحه السيطرة التامة الا انه اعطى اهمية للممثل وفي الوقت نفسه قد حدد له دوره: ان دور الممثل محدد للغاية اذ يجب ان يختفي ما يسمى بشخصية الممثل تماما . ومن الممكن الا يعد هناك ممثل يفرض اتباعه على مجموعة المنشدين والموسيقيين لدرجة يصبح كل شيء امام شخصيته ثانويا ... فالممثل في المسرح يجب ان يكون في وضع لا يحق له القيام بأية مبادرة منه مهما كانت ، ومن جهة اخرى فان هذا المسرح الذي يعد مسرحا قائما على تراكيب لغوية معقدة ذات اشارات ثابتة وايماءات وتعابير تتطلب مهارة فائقة ، لابد ان يحتاج الى ممثلين اقوياء يتم اختيارهم ليس لما يتمتعون به من عبقرية وانما وفق ما يتمتعون به من اخلاص حي يفوق كل قناعاتهم يبحث ارتو عن ممثل (خاص) يوصله « الى اقصى توتره الصوتي والعضلي « لتحدث الاستجابة شريطة ان يكون الاداء تلقائي مادام يندرج تحت الطقوس البدائية . صاغ ارتو نظريته في نظام كامل وضع فيه افكاره الخاصة في حرفية (التمثيل) لكنه ظل غامضا في فك شفراته ، حتى ان ارتو

عبر تجربته وجد صعوبة في تفسير ما كان يريد من الممثلين ان ارتو لم يقدم طوال حياته سوى مسرحية واحدة فقط هي مسرحية (السنجي) و لم يقدم بعدها اية تجربة ثانية لكن افكاره و تنظيراته اعتمدت مرتكزا اساسيا للمسرح الحديث حيث خرجت من معطفه اغلب الاتجاهات الاخراجية في المسرح العالمي جاك كوبو هو (جاك كوبو) المؤلف والمخرج والناقد والفيلسوف الكاثوليكي المولود في العام ١٨٩٧م من أبوين ينتميان إلى الطبقة البرجوازية المتوسطة فكان أبوه (صاحب مصنع للحدادة) أما أمه فكانت من الأسر الريفية وقد كان ظهوره كمخرج ومصلح مسرحي متأخراً فهو بدء حياته كاتباً وناقداً مسرحياً، و محاولته في الكتابة سبقت محاولته النقدية، فقد قدم له زملائه في المدرسة أول مسرحية يكتبها (الليسية كوندريسية) وهو في سن السابعة عشر من عمره، ثم جاءت تجربته الثانية حين اعد رواية (الإخوة كرامازوف) لـ (دستوفسكي) وقام بإخراجها للمسرح (روشية) وحقق عرضها في حينه نجاحاً متميزاً في المسرح الفرنسي وبذات الوقت بدت كتاباته النقدية التي انصبت على مهاجمة العروض المسرحية السائدة المعتمدة على شباك التذاكر والتي تنحدر بالمسرح الفرنسي نحو الهاوية حيث كان الممثل (النجم) هو المتسيد على الإنتاج برمته (فالممثل النجم وقتذاك يفعل في النص والعرض ما يحلو له) ورداً على تلك العروض قرر (كوبو) إنشاء مسرحاً خاصاً به (مسرح الفيوكولومبية) بعد أن حصل على مساعدة مالية من عدة أشخاص ويقع مسرحه هذا في مكان خارج البلدة فلم تكن هناك أجهزة ومعدات سوى ستائر ومعلقات قابلة للحركة تساعد على تكوين الفضاء حسب حاجته للعرض كما أن عروضه التي قدمها لا تحتاج الا لبعض قطع الديكور والأثاث فضلاً عن اعتماده على ممثلين هواة بعيداً عن الأضواء والنجومية، كان جل همه عن أن يحدث تغييراً في المسرح الفرنسي وينقله من التجارية الاستهلاكية السائدة إلى قواعد جمالية أخلاقية صحيحة فلم تكن رواة الإخراجية واضحة المعالم ويتجلى ذلك فيما كتبه هو (لا نعرف ما سيكون عليه مسرح الغد ونحن ننشئ الفيوكولومبية نحاول أن نعد مكاناً تأوى اليه امال المستقبل « لكنه كان يبحث في إيجاد علاقة بين الكاتب والمخرج كون المخرج لا يبتكر الأفكار بل يكتشفها وعليه أن يترجم أفكار الكاتب بعد أن يقرأ نصه ويحس بإيحاءاته كالموسيقي الذي يقرأ النوته بمجرد أن ينظر اليها) وقد أجرى كوبو تدريباته مع عشرة من الشباب يقضون في كل يوم خمسة ساعات في

الريف لدراسة النص تحقيقاً لتلك العلاقة التي سعى إليها ومن ثم يعودوا إلى المدينة لمواصلة تدريباتهم العملية. وقد حقق (كوبو) بعد عرض مسرحيته البكر مع مجموعة الشباب نجاحاً جذب جمهور النخبة ثم تواصل في عروضه الأخرى لكن اندلاع الحرب العالمية الأولى أوقفته فأغلق مسرحه بعد سبعة شهور من تقديم العرض الأول فاضطره ذلك للسفر إلى (سويسرا) للقاء المخرج المسرحي (ادولف ابيا) ومن ثم إلى(ايطاليا) للقاء المخرج المسرحي (كوردن كريك) ليعود بعدها إلى (باريس) في عام ١٩١٦ و يؤسس (مدرسة الممثل) مطبقاً فيها قواعد جديدة استقاها من سفرته، فبحث مع تلامذته أمر المصالحة بين الأدب والمسرح لكن الحرب الدائرة لم تعطه فرصته المواصلة فسافر إلى (أمريكا) بعد أن حصل على دعوة لإلقاء المحاضرات في احد ولاياتها، وفي حينها حصل من احد أصحاب البنوك من الذين يرعون الفن، فسارع (كوبو) إلى استدعاء فرقته المسرحية التي عملت معه في باريس وقدم معهم على مسرح (الغاريك) في أمريكا أكثر من خمسين عرضاً مسرحياً سار فيها على ذات النهج الذي انتهجه في عروضه التي قدمها على مسرح (الفيوكولومبية) رغم صعوبات التوجه التجاري في المسرح الأمريكي، وبعد أن انتهت الحرب العالمية الأولى عاد (كوبو) إلى مسرحه في (باريس) وظل يعمل فيه خمس سنوات حتى عام ١٩٢٤م حيث أغلق المسرح فأنسحب مع مجموعة من الشباب إلى الريف الفرنسي، و هناك عمل معهم موضوعات تعتمد الارتجال باستخدام الأقنعة والتدريب على مسرحيات (النو الياباني) لكنه لم يستطع التواصل فأعلن اعتزاله في العام ١٩٢٩م أما مجموعته تلك فقد أطلقوا على أنفسهم (أتباع كوبو / فرقة الاثنى عشر) تحت قيادة المخرج الفرنسي (ميشال سان دنيس) وبأشراف من (كوبو) نفسه فعملوا على إعادة بناء خشبة مسرح (الفيوكولومبية) وقدموا باكورة إعمالهم في عام ١٩٣١م واستمرت حتى عام ١٩٤١م و أولئك الإتباع كانوا يجيدون (الاكروباتيك، التمثيل الصامت، حتى أن بعضا منهم كان يغني ويقرأ النوته الموسيقية وجميعهم قادرين على الارتجال) وبعد العرض الناجح لمسرحية (دون جوان – لموليير) عادوا إلى الريف واستأجروا مزرعة باحثين فيها عن التجديد وعدم التكرار وهناك في الريف نظموا عملهم على وفق اشهر السنة متوزعة أربعة منها في المزرعة للدراسة والتدريب و أربعة ثانية يقدمون عروضهم لجمهور الأقاليم الفرنسية على الهواء الطلق فيما يطوفون بالأربعة اشهر الأخيرة في فرنسا وخارجها أما (كوبو) فقد مات في

العام ١٩٤٩م ودفن في مقبرة قرية صغيرة في إقليم (بورخندي) .

ماكس راينهارت

بدأ ماكس راينهاردت عمله في المسرح ممثلاً في عدد من الأعمال المسرحية في (النمسا) التي ولد فيها عام (1873م) كما أنه تلقى دروسا في فنون المسرح لمدة عامين وحصل على فرصة عمل في احد مسارح (سالزبورج) وحدث أن شاهد العرض المخرج (أوترا أبرهام) فأعجبه أداء راينهاردت مما دعاه للعمل في مسرحه (مسرح الدوتش) بالمانيا فقدم مع أبراهام أكثر من تسع وأربعين مسرحية لعدد من كتاب بالمسرح مثل (أبسن، هاوبتمان، غوركي و تولستوي) وهو لم يتجاوز وقت ذاك سن الواحدة والعشرين من العمر ورغم أنه لم يؤدي أية شخصية رئيسة في جميع المسرحيات التي مثلها لكنه تعلم من أستاذه أبراهام صدق الأداء الواقعي وكان لمشاركته في مسرحية (النساجون) التي اشترك فيها أربعين ممثلاً صامتاً أدوا أدوار الفقراء فقد تعلم من خلالها كيفية أدارة المجاميع فضلاً عن تعلمه الاهتمام بتفصيلات الإنتاج و احترام النص وحدث انجاز مهم يحسب لراينهاردت خلال فترة عمله تلك هو أنه أسس مع مجموعة من أعضاء فرقة الدوتش مسرحاً سماه (مسرح الاستعراضات) أصبح فيما بعد (كبارية منتصف الليل) وقد حمل عنوان (الصوت والدخان) ولم يكن ذلك المسرح سوى غرفة في أحد فنادق المدينة قدموا فيه اسكتشات نقدية وأغان ورقصات حيث ارتدى رواده ملابس المهرجين ومن ثم قدمت عليه عروض مسرحية مهمة مثل (سالومي لأوسكار وايلد)، (روح الأرض لفيد كند)، و(الأعماق السفلى لغوركي). ثم تطور ذلك المسرح الصغير إلى مسرح أطلق عليه (مسرح كلاينز) وحقق مع أصدقاءه حضوراً في المسرح الألماني، وبعد وفاه أستاذه (أبراهام) تم تعينه مديراً لمسرح الدوتش وهو لم يتجاوز بعد سن الخامسة والثلاثين من العمر فراح يبحث في الميكانيك ساعياً في بحثه لأغراء الجماهير من خلال التقنيات المسرحية في خشبة المسرح وفضاءه فقد لعب بالاضاءه و بالألوان واستعمل أغلى الأقمشة وافخر الاكسسوارات كما لعب أيضاً بالإعداد الفخمة من الكوادر البشرية التي كان يدفع بها على الخشبة فكانت نتائج بحثه تظهر في تقبل الجمهور لعروضه المسرحية ذلك لأن معاصريه لم يطرحوا البدائل الموضوعية لما كان سائداً ومألوفاً فقد كان ظهوره في فترة ازدهرت فيها الأفكار الجديدة في الأدب و المسرح كان هناك (زولاً، فأغنر، ستراندبيرغ، ابيا) وفي واقع الحال أن تلك الفترة كانت مربكة تتصارع فيها المذاهب الأدبية والتيارات الإخراجية ولم يظل عمله مختصراً على تأسيس ذلك المسرح الصغير بل أسس مسرحاً صغيراً آخر ملحقاً بمسرح الدوتش اسماه (مسرح الغرفة) صنعه راينهاردت بنفسه في العام ١٩٠٦ وهو المسرح الذي أصبح أنموذجا لكل مسارح الغرفة في جميع إنحاء أوربا وكان المسرح مصمماً على غرار الحانة كان فاخر الأثاث، مقاعده وثيرة ومريحة، حوائطه مطلية باللون الأحمر ولكن حجمه اهم ما في الموضوع فلم تكن صالة الجمهور اكبر من خشبة المسرح نفسها ولم

تكن هناك حفرة أوركسترا أو صندوق ملقن يفصل الخشبة عن الجمهور كانت الصالة تتسع ٢٩٢ شخصاً وكان الصف الأول يبعد مسافة ٣ إقدام عن خشبة المسرح وفي تصريح له بعد إنشائه لهذا المسرح قال: منذ نشأتي في المسرح اردت اتباع هدف واحد وقد حققته أخيراً الا وهو الجمع بين الممثل والمشاهد أقرب ما يمكن. وعلى ذلك المسرح قدم عروض متعدده ومتنوعة وحينها اطلق النقاد على ذلك المسرح (علبه مجوهرات) وبهذا فهو أول من اسس التجريب في الإخراج المسرحي، أما مسرح الدوتش الكبير فقد قدم عليه إعمالا مسرحية لكتاب معاصرين مثل (هوفمانستال و برناردشو) كما وجد في شكسبير فرصة واسعة كون مسرحياته تتعدد فيها الأماكن والمناظر فقدم له (حلم ليلة صيف، تاجر البندقية، عطيل وهنري الرابع) وفي تلك العروض لعب في الضوء وألوانه مستعملاً اغلى الأقمشة وافخر الاكسوارت ولعب أيضا بالإمدادات الفخمة التي كان يدفع بها إلى الخشبة فاندفعت الجماهير الألمانية مستقبله إعماله ذلك لأنهم وجدوا فيه بديلاً لما كان يقدم في المسرح الألماني ولم يكتفي في بحثه بمجال التقنية بل بحث أيضا في إيجاد مسرحاً لكل مسرحية وأسلوباً خاصاً أيضا وبهذا قد خلق له خلافاً مع معاصريه لكنه حقق تميزاُ فمن تجاربه التي قدمها في (سالزبورج) حيث اختار مسرحية تعود إلى فترة العصور الوسطى وقدمها على المدرج الخارجي لكاتدرائية المدنية مستثمراً جميع الشوارع المحيطة بالكنيسة موصلاً حركة المسرح إلى المذبح في قلب الكاتدرائية وفيها استعمل كل الأدوات الخاصة بالطقوس. ومن خلال تجاربه الأخرى الخاصة في استثمار الفضاء قدم في العام ١٩١٠م مسرحية أوديب حيث تم عرضها في ساحة مهرجانات ميونخ الموسيقية ثم على مسرح (سيرك وينز) في (ڤينا) وعلى مسرح (سيرك شومان) في برلين. ومن تجاربه الأخرى أيضاً التي سارت في منحنى تجريبي أخر خلال عرض مسرحية (الأشباح لأبسن) حيث بدء خطوة جديدة وبمساعدة المصمم النرويجي (ادوارد مونش) فقد بحثا سوية في خلق الجو النفسي العام لوضع ممثلي العرض في الحالة المزاجية الصحيحة دون الاهتمام بالدقة التي يفرضها الإخراج الواقعي فالمطر المستمر يهيمن على المسرحية وقد تلاعب بالضوء لخلق الأشباح فضلاً عن أنه جعل من الغرفة سجن من خلال استخدامات الضوء. في العام ١٩٢٠ أسس مع هوفمنستال مهرجان سالزبورج المسرحي الموسيقى في إحدى ساحات المدينة إمام إحدى الكنائس ولازال المهرجان يقام حتى الآن ويعد من أهم المهرجانات العالمية الموسيقية التي تقدم الإعمال الموسيقية والاوبرالية في العالم وبعد أن انضمت النمسا إلى ألمانيا في الحرب العالمية الثانية هاجر في العام ١٩٣٨ إلى بريطانيا ثم إلى الولايات المتحدة الأمريكية وهناك افتتح راينهاردت (مدرسة رانيهاردت للمسرح) في هوليود لكنه عاد بعدها إلى ألمانيا وتواصل مع جمهوره.اشتعل راينهاردت على تحقيق الإبهار مستثمراً كل إبداعات ابيا وكريج معتمداً على تكنيك عروض السيرك وفنون المسرح الشرقي (الياباني والصيني) فضلاً عن تحويله النظريات التي وضعها فاغنر إلى ممارسة عملية في إنتاجاته المسرحية التي مال الى انتقائها من الأدب الرمزي والتعبيري ساعياً إلى مسرح خيالي تجتمع فيه

كل فنون العرض (إضاءة، موسيقى، كلمة منطوقة، تمثيل إيماني، رقص ... الخ) معتمداً على (كتاب الإخراج السكربت، الذي يضع فيه كل تفاصيل العمل منذ بدايته وحتى نهايته مثبتاً فيه كل حركة، إيماءة، تعبير، نبرة الصوت فضلاً عن تثبيت تفاصيل الديكور، قطع الأثاث، مساقط الضوء، التوقفات الموسيقية وغيرها، وكان يفرض على الممثلين أن يتبعوا الإرشادات التي كان يدونها في هذا الكتاب ولا يسمح لأحد أيا كان أن يخرج عن تعاليمها رغم كل ذلك فقد أتهم أنه لا يملك أسلوبا ثابتاً يمكن تقليده لكنه في واقع الحال أسس أسلوبا جديداً سمي (بالأسلوب الانتقائي) عبر إعماله التي تركها والتي اعتمدت التنوع الدائم في الاختيار وعلى جميع المستويات (النص، مكان العرض، الإخراج، الأداء، التقنية) ولنجاحه الدائم تمت استضافته في عدد من الدول الأوربية ليقدم مسرحياته فيها ونهج فيها ذات النهج محققاً النجاح الجماهيري نفسه فكانت عروضه دائماً أعياد ومهرجانات مسرحية وبهذا حول المسرح إلى فن شعبي تشاهده الجماهير الواسعة، لقد حقق راينهاردت انتصارات مسرحية طبعت بأسمه عبر تاريخ المسرح العالمي وفي العام ١٩٤٣ توفي رانيهاردت عن عمر ناهز السبعين عاماً.

المخرجون الروس

قسطنطين ستانسلافسكي

هو (كوستانتين سيرجيفيتش ستانسلافسكي) المولود في (موسكو) عام (١٨٦٣) ممثل و مخرج و منظر و معلم مسرحي ، يعد واحد من اهم مؤسسي المسرح العالمي الحديث ، اسس في العام (١٨٩٨) و بمساعدة (نيمروفيتش دانشينكو) مختبرهم المسرحي (مسرح موسكو الفني) وعملا من خلاله استلهام اراء و افكار المنظرين في المسرح ممن سبقوهم لاسيما (جورج الثاني / دوق سايكس مييننجن) و فرقته المسرحية التي زارت موسكو عام (١٨٩٠) وقدمت عروضها المسرحية فيها وقد شاهد ستان ومساعده دانشينكو تلك العروض و راحا يدرسان طريقة الاداء الجماعي لهذه الفرقة اضافة الى منظرين اخرين مثل (كريك و ابيا وغيرهما) ان عمل الممثل الذي مارسه ستانسلافسكي في بداية حياته والذي كان سائدا في المسرح الاوربي يعتمد الاداء الخارجي دون الاهتمام بالجوهر الداخلي حيث ينصب الاهتمام على صوت الممثل اي اعداد الممثل صوتيا حيث الرخامة و قوة التعبير و الفخامة المطلوبة في النطق دون اعطاء جسم الممثل و مخيلته و دواخله القدر نفسه من الاهتمام الذي يولى به الصوت مما اعطى نتيجة مفادها صوت جميل بدون شعور داخلي معد اعدادا جيدا . و هناك نوع اخر من التمثيل ساد في ذلك العصر يعتمد فيه الممثل على اساس رصيده من خزين الحركات و الايماءات الجاهزة التي تدعو الى تمثيل الشخصيات باختلاف مشاعرها

وفق قوالب متعارف عليها في الاداء رغم عدم توافق العقل الباطن مع العقل الواعي وفيها كان يسعى الممثل الى ايجاد نموذج نهائي للدور و اعداد صورة خارجية له ثم يعمل على اعادة هذه الصورة بشكل الي في كل ليلة عرض . الى جانب هذا فقد تاثر ستانسلافسكي بالمدرسة النفسية المعروفة ب (المدرسة السلوكية) التي اطلع من خلالها على انجازات و اعمال اهم باحث روسي فيها هو (ايفان بافلوف – ١٨٤٩/١٩٣٦) و التي مفادها (ان السلوك عامة مبني على استجابات مثيرة لانعكاسات معدلة و مشروطة محفورة في الجهاز العصبي بواسطة خبرات سابقة مرت به) ادرك ستانسلافسكي ان العالم يتغير و ان الظروف التاريخية و الافكار الفلسفية راحت تعطي للفنون دورا اخرا في حياة المجتمعات جاعلة اياها اقرب الى الانسان و اهتماماته و روحه ، وهو اذ ادرك ان الانسان / الممثل هو من يراه الناس على المسرح اكثر مما يرون اي شيء اخر وبات لزاما على هذا الكائن ان يتصرف بشكل مغاير لما كان يتصرف به حتى ذلك الحين فزاد ذلك الامر من اهتمامه البحثي فتعاون مع (مايرخولد) في تأسيس المختبر المسرحي (ستوديو فارسكايا) ومع (كوردن كريك) في عام (١٩٠٩- ١٩١١) للبحث عن الجديد في الفن المسرحي الذي يغاير السائد والمالوف في الفن المسرحي بشكل عام وعمل الممثل بشكل خاص لازالة التقاليد السائدة ليضع بدلا عنها تقاليد جديدة وقد ساعدته الى جانب تعاونه مع من مر ذكرهم خبراته السابقة وخياله و قوة ملاحظته كما ساعدته ايضا دراسته لفن المسرح في فرنسا حيث كانت جدته ممثلة فرنسية وهناك قد انهى دراسته الجامعية عام (١٨٨٨)ومن بعدها عاد ليؤسس مسرحه (١٨٨٩) اي بعد عام من انشاء المسرح الحر في فرنسا وان متاثرا بما راه في المسارح الفرنسية . عبر التجربة صاغ ستانسلافسكي نظاما متكاملا ضمه في ثلاثة كتب هي : (حياتي في الفن) ، (اعداد الممثل في المعاناة الابداعية) و (اعداد الممثل في التجسيد الابداعي) ويعد ستانسلافسكي اول من جمع و نسق كل ما تراكم لدى البشرية من تجارب مسرحية اذ لم يهتم احد من قبله و لا من بعده بقضايا الممثل و قد دافع عن نظامه الذي حقق انتشارا في بلدان العالم دون ان يلغي انجازات من سبقه رغم رفضه للمدرسة التشخيصية التي كان لها الفضل في تاريخ الفن المسرحي في فرنسا ، فهو يرى ان هذا الفن جميل لكنه سطحي ، مثير اكثر مما هو قوي ، الشكل فيه اكثر جاذبية من المضمون كما انه لم يقف بالضد من الاتجاهات التي ظهرت من بعده سواءتلك التي قادها طلبته في روسيا او غيرهم في البلدان الاوربية او الامريكية . تركز اهتمام ستانسلافسكي في منهجه على (خلق حياة الدور / الفعل الداخلي المفضي الى الفعل الخارجي) عبر مرحلتين (اعداد الممثل لنفسه) و (اعداد الممثل للدور) اللذيان يوصلان الممثل الى (الهدف الاعلى / بذرة المسرح) التي وضعها باعتبارها من اولى المهمات للممثل و التي تبدأ من لحظة المواجهة مع المتلقي حيث يستوجب زرع تلك البذرة في المتلقي الذي يحضر العرض المسرحي مهيئا ذلك العقل لتلقي تلك البذرة دون تعهدها ، وعلى الممثل ان يقتنع كل القناعة ان ما يجري حوله ان هو الا محاكاة للواقع الذي يعيش في وسطه فقوانين

الفن عنده هي قوانين الطبيعة ذاتها وبتنوعها يتنوع اداء الممثل . فسيفولد مايرخولد هو (كارل تيودور كاريميز) الماني الاصل روسي المولد قدمت عائلته التي كانت تمتهن التجارة من المانيا في عهد القيصر (كاترينا الثانية) واستقرت في روسيا ، اما ولادته فكانت في مدينة (بنزا) عام (٨٧٧٤) وعندما كبر طلب الجنسية الروسية واعتنق المذهب الارثودكسي وسمي نفسه (فسيفولد مايرخولد) ، درس في المدارس الروسية ومنها (الحقوق) لمدة عامين لكنه انتقل الى دراسة المسرح في المعهد (الفيلهارموني) بموسكو على يد (دانشينكو) وشارك في تمثيل العديد من الادوار المسرحية مع فرقة (مسرح موسكو الفني) وكان ضمن المجموعة الاولى لكنه لم يستطع المواصلة مع الفرقة اذ تركها بعد اربع سنوات لمعارضته لاتجاه ستانسلافسكي وربما ايضا لتأكيد ذاته ، ويحكى انه اشترك مع استاذه في تمثيل احدى مسرحيات تشايكوف التي ادى دوره فيها (جروتسكيا) ذات المزاج المختلف مع ستان والذي اثار غضب تشايكوف عند مشاهدتها فأسس في العام (١٩٠٢) فرقته المسرحية الخاصة التي اسماها (فرقة المسرح الجديد) التي شكلها مع مجموعة من جيل الادباء الشبان وراح يجوب معهم القرى والمدن الروسية مقدما اعمالا تخاصم الطبيعية وتقوم على الاقتناع الواعي المؤلفة صياغة وصناعة ، غير ان الفرقة لم تتهيأ لها وسائل التمويل مما اضطره العودة الى موسكو فكان في تجربته تلك قد انفتح فيها على الاتجاهات الحديثة في المسرح سواء في النص او الاخراج مما دعته لأطلاق العنان لأفكاره الجديدة . في موسكو دعاه استاذه (ستانسلافسكي) للعمل معه فأسس في العام (١٩٠٥) (المحترف التجريبي الاول) او (مسرح الأستديو) الذي بقي مرتبطا بمسرح موسكو الفني لكن مايرخولد اختلف ثانية مع استاذه في وجهات النظر الفنية فترك العمل ، ان هاجس التغيير كان يشغله وفي ذات الوقت كان يتعلم من استاذه ساعيا في البحث من اجل الوصول الى ما يريد ، وكان يتوقع انه سيصل الى ما يريد فهو ذكر مرة في حفل تخرج اقامه طلبة (دانشنكو) و (لينسكي): لا يمكن للمسرح والحياة الروسيتين ان يراوحا مكانهما ولابد ان تقوم المعارك في المستقبل من اجل مسرح روسي جديد ولسوف يكون كل منا مشاركا فيها . بعد تركه العمل مع استاذه وجهت له الممثلة الروسية الشهيرة (كوميسار جفسكايا) التي اسست فرقتها الخاصة في (بطرسبورغ) عام (١٩٠٤) وكانت تبغي تشجيع الحركات الجديدة في العمل المسرحي فدعته في العام (١٩٠٦) ليعمل معها ، وتحقق ذلك وبعد تقديمه لعدد من الاعمال مع هذه الفرقة تركها ايضا وذهب الى (فيسك) واخرج فيها عدد من المسرحيات مستخدما الستائر بدلا من المناظر المسرحية وقد جرب ايضا ان يبقي اضواء الصالة مضاءة مثل انوار الخشبة . . . وذلك كي يرفع من حرارة الجمهور وفي نفس الوقت يتيح للممثل ان يرى مباشرة الاثر الذي يحدثه ، كان يحلم بتحطيم الفاصل بين الخشبة والجمهور، توصل من خلال ابحاثه الى فكرة (المسرح الشرطي) المعتمد اساسا على معمارية المسرح وخشبته التقليدية وما يجري عليها من نقل فوتوغرافي في المناظر، الازياء، الاكسسوار واداء الممثل فقد رأى :ان خشبة المسرح

تتطلب شرطية معينة ، فانتم لا تملكون حائطا رابعا، عدا ذلك فان خشبة المسرح فن، وهي تعكس خلاصة الحياة، فلا ضرورة لأدخال اشياء زائدة الى خشبة المسرح . فاعتمدت شرطيته على مبدأ (الأسلبة) الذي يرفض من خلالها اعادة النسخ الدقيق لأسلوب عصر معين او ظاهرة معينة كما يفعل ذلك المصور الفوتوغرافي في صوره فهو يرفض بهذا الاشتغال الأسلوب الذي سار عليه مسرح الفن الذي يقوده أستاذه ستانسلافسكي « .. ان واقعية مسرح الفن بموسكو ماهي الا الطبيعية المستعارة من ممثلي الماينغن التي تنحصر في العناية الفائقة بأعادة صنع الطبيعة ، ان تعبير الوجه عند الممثل الواقعي في مسرح الفن هو الركيزة الاساس للأداء . فقد عمل مايرخولد على الغاء كل ما هو متحفي معتمدا على الهياكل المعمارية والجسور والمنصات الموضوعة فوق الخشبة لخلق الفراغ المسرحي لتحرير الممثل من الكتل الديكورية كي ينتج اشكالا ممتلئة بالرموز والدلالات والمعاني ، فقد اعطى شكلا ادائيا جديدا للممثل يعتمد (البلاستيكا) في الحركة ، فأداء الممثل يخضع لأيقاع اللفظة والحركة البلاستيكية فهو كان يحلم ببعث الرقص وحركة الممثل التي كان يعتمدها الممثل في المسرح الاغريقي ولا يبغي في هذا الانبعاث انبعاثا نسخيا بل يعمل على شرطية جديدة واعية تضع الممثل في المقام الاول اذ اعطى دورا رئيسا لحركة الممثل على الخشبة فهو قد اعتبر البلاستيكا لغة الممثل ولغة العرض معا يضاف لها تعبير الوجه ، العينان ، رنة الصوت، حركة الروح الداخلية و ردة الفعل ازاء الظروف .

تابع مايرخولد بحثه التجريبي ليهتدي الى (البايوميكانيكا) بعد اطلاعه على دراسة للعالم النفسي (جيمس) المعتمدة على فكرة مفادها (انا عدوت فخفت) حيث ان (العدو) فعل حركي سبق الشعور (الخوف) وبهذا انعكس الفعل ورده عما هو سائد و مألوف (الشعور يسبق الفعل) وهذا ما كان يعتمده منهج ستانسلافسكي وقد ترسخ المنهج الجديد بعد اطلاع مايرخولد على ابحاث عالم النفس (بافلوف) الخاصة بالانعكاسات الشرطية .

سار مايرخولد في اتجاه مغاير لما كان سائدا ومأوفا في عمل الممثل فالفعل الحركي الخارجي ينعكس على الفعل النفسي الداخلي فيراقب الممثل افعاله من الدرامي الأول) الخارج .

نيكولاي اخلبكوف (مارجانوف / هيمالياف)

العام ١٩٠٠ كانت ولادة نيكولاي اخلبكوف في (سيبريا) و هناك كانت دراسته و نشأته و لما صار عمره (٢٥) عاما ذهب الى موسكو ليدرس المسرح و تحقق له ما اراد حيث تتلمذ على يد (مايرخولد) في مدرسته المسرحية ، وبعد سبع سنوات من العمل و الدراسة والتعلم اوكلت له مهمة ادارة (المسرح الواقعي) الذي كان في الاساس هو (الاستديو الرابع لمسرح موسكو الفني) حتى عام (١٩٢٧) في هذا المسرح و في اول مشواره راح يطبق نظريات استاذه مايرخولد و

يبحث عن ذاته ليكون له ما كان لأستاذه و قد حقق ما اراد بعد البحث و الدراسة و الممارسة المختبرية في مسرحه الصغير الذي لم يتجاوز عدد مقاعده سوى (٣٢٥) مقعدا اذ يقول اخلبكوف « استطعت من خلال تفكيري ب ٣٢٥ مشاهد ان اخرج بفني الى الميدان الكبير في موسكو لأعرض بعض مسرحياتي للألاف بعد ذلك محققا ما وطدت عيه عزيمتي « فكيف حقق اخلبكوف هدفه الذي سعى اليه .

١- تاثر باستاذه مايرخولد لاسيما في الاقتصاد و اشتغالاته الديكورية

٢- تاثر في المسرح الصيني و اصوله (مكان الحدث ، الشكل ، التكوين الصوري الممهد لتدفق التشكيلات المولدة للتشكيلات اللاحقة اضافة الى الأحتزالات العلاماتية ك – حركة المجذاف التي يقوم بها الممثل / قارب في النهر)

٣- تبنى تقنيات ايزنشتاين السينمائية و مونتاج عناصر الجذب

٤- اعتمد المعايشة في نظام ستانسلافسكي اساس لاشتغالاته مع الممثل

٥- استفاد من الاداء الطبيعي الذي دعا اليه اندريه انطوان

كان اخلبكوف دائم البحث و التفكير في الجديد فهو يرى ان الوصول الى ما يريد يحتاج الى المزيد من الكفاح و الصبر و المثابرة و اخيرا ترقب النتائج

و اولى اشتغالاته التي عمل عليها هو تحديد العلاقة مع النص و مؤلفه ، اسلوبه و طبيعة اهدافه و بين المسرحية – العرض فهو يرى ان روح المؤلف وطريقة تعبيره عن مواقفه المكتوبة في النص المراد ابرازه و بين طرحه على قضية المسرحية نفسها التي تعد احد القضايا الهامة للجمهور في زمن العرض المسرحي . فكر اخلبكوف في كسر الجدار الرابع لكنه اشتغل ابعد مما فكر فيه فقد عمل على ازالته و تحطيمه بعد ان توصل الى اهمية المشاهد بعد دراسة و تمحيص في عدد من البحوث فهو يرى ان المشاهد يأتي الى المسرح باحثا عن الحقيقة ، حقيقة العصر ، حياته ، اسبابها ، ماهيتها و على فنان المسرح و في اي وظيفة يشغلها عليه ان يحيا حياته بكل واقعيتها و عليه ان يقدم للجمهور دراما يبث فيها من ثقافته و خبرته و من ثم من روحه ودمه ليصل الى التطور و التأثير كي يضمن للمسرح استمراره و للفن ازدهاره فاشتغل على نقل موقع الحدث الى مكان المشاهد و بهذا قرب الممثل من المشاهد و بهذا فهو اوجد شكلا جديدا من اشكال التلقي اذ صار المشاهد ضيفا في المكان

الذي يجري فيه الحدث الذي يصور قضاياه، مشاكله ،همومه، تطلعاته، هو مستقبل لأموره و في الواقع هي عملية مضنيه و هذا الامر ليس سهلا اذ انه يحتاج الى ابتكار وسائل جديده في شكل الخشية وطريقة الاداء و حركة الممثل و كان يسعى من وراء ذلك الوصول الى

النشوة عند كلا الطرفين (الممثل والمشاهد)

(النص / فكر --------- جرعة درامية ---------- نشوة)

ان الاهتمام بالمشاهد يعني الاهتمام بالأداء فقد سعى الى عدم اشعار المشاهد انه امام عرض مسرحي وقد توصل الى نتيجة مفادها : - طالما ان المشاهد لم يرى الجدران التقليدية للمسرح الذي اعتاد الدخول اليه و شاهد فيه العروض حيث يتحرك الممثلون امامه ليمثلوا بل سيرى اناسا امامه (يتصرفون) كما (يتصرف) الناس في المقهى، حافلة النقل و بناءا على ذلك فان (الممثل يتصرف و لا يمثل) مقتنعا ان الفن مشاعر و ليس تكنيكا (تلك معارضته لمعلمه مايرخولد) اذ برفض ان يكون الاداء مفتعلا ، ليس فيه تشويه ولا يثير الشك عند المشاهد و عن طريق الاداء تتواصل المشاهد . . . لا خوف على المشاهد من البكاء فالأحساس عند كلا الطرفين نابع من الفهم و من (معايشة الدور) بعيدا عن كتلة الشحنات الانفعالية غير المرتبة التي تجد تأثيرها عن طريق الاستجداء (الممثل يعيش الدور عن طريق تصرفاته) و بهذا فهو مقترب و يدين بالولاء لستانسلافسكي يضع اخلبكوف الممثل و المشاهد في موضع واحد كلاهما امام عين الكاميرا او مايكرفون الاذاعة فعيني المشاهد منفرجة في اقصى درجات الانفراج و منتبهه الى تحقق اقصى درجات الانتباه فلا يمكن للخداع ان يحقق نجاحه، ليس ثمة شيء ينفع غير التصرف القائم على الصدق (الصدق الفني)، الحقيقة المسرحية هي الحقيقة التي يقوم عليها العرض المسرحي و تلقيه، لا نفع في المبالغة و الدموع الزائفة و حشرجة الصوت، ابكي و ليرى المتلقي دموعك فلا ادعاء في البكاء بل هو البكاء الحقيقي، لا انفعال مزيف بل انفعال حقيقي يحدث في تنفس الممثل شهيقا وزفيرا كما هو الحال في الضحك ، كل شيء يحتاج الى تدريب متقن ، تدريب طويل و جاد كي يكون طبيعيا، هي عودة الى الطبيعية في بعض اشتراطاتها الفرق في الجديد هو النظام (ستانسلافسكي و اخلبكوف) حيث القاعدة العلمية التي تحكم المخرج و توجه الممثل و

تحدد مهمة فنان الديكور تتجه مهمة فنان الديكور و ما ينتجه نحو الاقتصاد فمسرحه لا يحتمل الثرثرة حيث الديكورات الثقيلة و المهمات المسرحية بل يقوم على الاختزال قدر الامكان فكان في عروضه يجنح الى التعبير بشتى الطرق دون التقيد بحرفية الطبيعة على الرغم من انه قدم اعمالا واقعية ملتزما بواقعيتها سواء في الاخراج او الديكور لكن تجربته تلك هي التي اتاحت له فرصة التفكير في البحث عن جديده فهو يرى ان الاصل في القديم دائما و منه ياتي النزوع نحو الجديد

الكسندر ياكو فلافيتش تايروف

ولد الكسندر ياكو فلافيتش تايروف في عام (١٨٨٥) في (اوكرانيا) وكان ابوه معلما وله مشاركات مسرحية في مدرسته وكان تايروف يشاهد عروض الفرق المسرحية المتجولة التي تزور مدينته، وفي السادسة عشر من عمره شارك في احد المسرحيات التي قدمتها مدرسته فشجعه والده على ذلك ، وبعد ان اكمل دراسته الثانوية التحق بجامعة (كييف) ليدرس القانون في (كلية الحقوق) كما اشترك مع احد الفرق الجوالة في المدينة نفسها وحدث ان شاهدته الممثلة (كوميسار جفسكايا) في احدى جولاتها فاستدعته للعمل في مسرحها، فانتقل الى (بطرسبورغ) ليدرس في جامعتها ويعمل في مسرح جفسكايا فشارك في مسرحية (عرض هزلي) ل (الكسندر بلوك) و (الاخت بياتريس) ل (ميترلنك) التي اخرجها مايرخولد في العام (١٩٠٧) ترك العمل في مسرح جفسكايا وعمل مع فرقة (المسرح الدرامي الاول) واخرج لها مسرحية (شكسبير | هملت) وهو لم يتجاوز الثانية والعشرين من العمر كما اخرج مسرحية (تشايكوف | الخال فانيا) شعر تايروف ان افكاره التي نضجت لا تتماشى مع القائمين على الانشطة المسرحية ومخرجيها ففضل الابتعاد، فما ان انهى دراسته الجامعية اراد التفرغ لمهنة المحاماة لكن حدث وان وجهت له دعوة من (المسرح الحر) فلبى تلك الدعوة واخرج مسرحية (الكنزة الحمراء) وفي تلك المسرحية تعرف على الممثلة (اليسا كونين) وتزوج منها، ثم اسسا معا (مسرح الغرفة او مسرح الحجرة) وعن هذا المسرح قال تايروف : لقد اردنا ان نعمل غير واضعين المتفرج العادي في حساباتنا ، واعني هذا البرجوازي الصغير ، الذي تزدحم به الصالات المسرحية ، اردنا ان يكون لنا جمهورنا المحدد، الجمهور الساخط

والقلق الذي يندفع مثلنا اردنا ان نقول مباشرة للمتفرج، الذي افسد، اننا لا نبحث عن صداقته، و لا نريد زياراته بعد وجبة دسمة، لذلك اطلقنا عليه اسم مسرح الحجرة . فهو لم يفكر بالجمهور الواسع بل راح يبحث منذ البدء بجمهور النخبة ليقيم معه عروضه ويتواصلا سوية يرى تايروف ان المسرح قائم على فن التمثيل وهذا الفن قائم على الممثل وحده . وبهذا يشكل تايروف الاتجاه الثالث في المسرح الروسي بعد (ستانسلافسكي | مسرح المؤلف) و (مايرخولد | مسرح المخرج) فمعارضته لستان الذي يرى النص مقدسا في حين يرى هو ان النص خامة لم تنضج بعد وتحتاج الى مراحل اخرى كي يكون صالحا للعرض، اما معارضته لمايرخولد فهو قد جعل من الممثل دمية . في حين ان الممثل عند تايروف هو الركيزة الاساس للمسرح اراد من الممثل ان يكون السيد الوحيد للعرض هو اراد من الممثل ان يتحرر من كل المعوقات الخارجية، والممثل عنده يجب ان يعرف الرقص والغناء ومهارات البلياتشو وان يكون صالحا في النهاية لأدوار التراجيديا والاوبريت، هو يرى ان الممثل منتج وبذات الوقت هو الة الانتاج (الجسم ،اليدان، الذراعان، الراس، الرجلان، العينان، الأعصاب، العضلات وغيرها) كما طالب ممثليه بالاقتصاد في الحركة وعدم الثرثرة بها من خلال ضبط الايقاع قدم تايروف لمسرح الغرفة عددا من الاعمال المسرحية منها (فيدرا، القرد الكثيف الشعر، رغبة تحت شجرة الدردا، كل ابناء الله لهم اجنحة، التبادل، انباء وصلت لماري، الرجل الذي صار خميسا، القديس جون، انتيغون) وبعد قيام الثورة الروسية لم يحقق تايروف حاجات الدولة ولم يتماشى مع افكارها فهاجمته السلطات الحزبية بعد عام ١٩٣٠

ليوبيموف

هو (يوري ليوبيموف) مخرج وممثل مسرحي سوفيتي وواحد من رواد الحداثة في المسرح العالمي أذ أنشأ جيلاً من المسرحيين الذين تأثروا به، ولد في أيلول من عام 1917. درس المسرح في (ستديو فاختانغوف) وظل يعمل معه أكثر من خمسة عشر عاماً ممثلاً ومخرجاً و عرف ممثلاً ناجحاً مسرحياً وسينمائياً ولعل من أهم إعماله السينمائية ممثلاً (القوازق الكوبانيون) وهو احد الأفلام السينمائية المهمة في حقبة السينما الستالينية، فضلاً عن عمله كمخرج في الاستديو و لم تسلط عليه الأضواء لكن كان يعهد إليه الإشراف على الصف

المنتهي في الاستديو التعليمي التابع للمسرح اخرج لذلك الصف مسرحية الكاتب الألماني (برتولد برشت) الإنسان الطيب في ستزوان، كأطروحة تخرج للطلبة الممثلين وقد حقق ذلك العرض نجاحاً متميزاً و لما رأت الدولة هذا النجاح كلفته بإدارة مسرح (تاغانكا) الواقع في ساحة حي (تاغانكي) وهو مسرح ذو بناء صغير وكان يعتمد على ريبورتوارات بسيطة فصار ليوبيموف المخرج المسرحي الأول في ذلك المسرح الذي حمل اسم (مسرح الدراما والكوميديا – تاغانكا) فأخذ معه الطلبة المتخرجين الذين قدم معهم (الإنسان الطيب) فعمل معهم على وفق طريقة ستانسلافسكي (الممثل الكامل) فهم يفعلون أي شيء بارعون فـي العزف والغناء، راقصون محترفون، قافزون كلاعبي السيرك، مبارزون، يتقنون فن الإيماء وتحريك العرائس. معهم غادر فن التمثيل بعد أن وجد في نفسه إمكانات تؤهله لدخول عالم الإخراج لا سيما بعد ان وجد أن الحلول الإخراجية لعدد من المخرجين لم تروق له فعمل في إشتغالاته على التأسيس والتفرد بدءاً من النص وانتهاء بالعرض فاختياراته النصية سارت في محاور ثلاثة معتمدة على: أن التأليف المسرحي يعتمد على صراع المتضادات لكنه يرى : ان الجدلية المسرحية تولد من القدرة على جمع تعدد إشكال الحياة في صور المسرح النموذجية. فكان المحور الأول: قد اعتمد على ترسيخ المسرح الملحمي / البرشتي وقد أطلق بها منذ مسرحيته البكر (الإنسان الطيب) ومن ثم مسرحيات (حياة غاليلو، عشرة أيام هزت العالم، الأم، ما العمل، الفجر هادئ هنا، الخيول الخشبية، الحي...). إما المحور الثاني فقد اعتمد على تهجير الشعر إلى المسرح بدأ بـ(سهرة شعرية) ومن ثم تحولت تلك القراءة إلى عرض مسرحي حمل عنوان (انتبهوا لوجودكم) و تلك العروض هي مقتبسات شعرية لعدد من الشعراء. أما المحور الثالث : فقد اعتمد على نصوص مسرحية كلاسيكية لكنها تقدم إلى الجمهور بقراءة جديدة. فقدمت مسرحيات (طرطوف، بستان الكرز، هملت، السيد مرغريت المقتبسة عن رواية بولفاكوف، الأم – المقتبسة عن غوركي). أما اشتغالاته الإخراجية فأن ليوبيموف يرى: أن المسرح لا يمكن أن يقوم بدون بنية تركيبية، مجازية ومنظمة بدقه وهذا ما كان عليه عروض مسرح القرون الوسطى وعصر النهضة والمسرح الحديث، فعمله أعتمد على أن واقع المسرح لا ينفصل عن واقع الحياة، فالنص المختار يتوجب أن يجمع تعدد إشكال صور الحياة في صور المسرح النموذجية فضلاً عن أنه استثمر بخياله الخلاق كل

منجزات الفنون والتكنيك المعاصر مع ميله إلى التقشف وعدم حشو خشبة المسرح بالأشياء الزائدة، فهو يستخدم أقل ما يمكن لكنه يستغله استغلالاً مذهلاً. ففي مسرحية (الفجر هادئ هنا) عمل هيكلاً خشبياً لعربة وهو كل ديكور المسرحية ليصير بيت، ثكنه، حمام ومن خلال فك إضلاعه تتحول أخشاب العربة إلى غابة وقوارب دون أن يكون ثمة افتعال أو ضياع للزمن وبهذا تميزت عروضه بقيمة فنية عالية وكلها حققت نجاحاً باهراً وقد اختلفت أراء النقاد ومنظري المسرح حول مسرح ليوبيموف فالبعض يرى أن مسرحه يعتمد الشكل (شكل العرض وجماليته الخارجية) لكن جمالية الشكل هي بالواقع جمالية مؤسسة فكرياً لا تقف في الفراغ وأن العرض الذي يفتقد هارموني الشكل هو عرض هابط ومن الطبيعي أن صناعة هارموني الشكل هي من مهام المخرج لذا فأن مسرحة مسرح مخرج، فهو مخرج دكتاتور يترك بصماته على كل عرض يخرجه متفرداً به من خلال استخدام لغة المسرح بكل أصنافها (اضاءة، موسيقى، ديكور ... ألخ) ويوظفها للعرض المسرحي بالاعتماد على الوسائل السمعية والبصرية. ثمة سمة أخرى من السمات الرئيسة في مسرح ليوبيموف هو أنه حول مسرحه إلى واحة من واحات الحرية فمن خلال عروضه استطاع الناس أن يسمعوا أشياء يخافون أن يقولوها حتى في منازلهم، ومن أجل ترسيخ هذه الواحة خاض مواجهات حادة مع السلطة ودفع ثمن عناده في مسرحية (الجريمة والعقاب) خلال عرضها في العاصمة البرطانية (لندن) عام ١٩٨٤ م حيث أدلى بتصريح صحفي لم يرق للكرملن لا العرض ولا التصريح فقال له احد الدبلوماسيين السوفيت في لندن : لقد رأينا جريمتك وسترى عقابنا، وحصل العقاب أذ سحبوا منه الجنسية السوفياتية وظل بعيداً عن بلاده لمدة أربعة سنوات لكن ليوبيموف ظل متواصلاً مع المسرح في بلاد الغربة فقدم عروض مسرحية على مسارح (ميلانو) في ايطاليا وكوفت جاردن في لندن، غراند اوبرا في باريس وعدد آخر من المسارح الكبيرة و اعيد إلى مسرحه أيام حكم الرئيس غورباتشوف وفي العام ٢٠١١ حصل خلاف حاد بينه وبين ممثلي مسرح تاغانكا خلال جولة للفرقة في التشيك حيث رفض الممثلون التمرين مطالبين بالمال وكان من المقرر ان تقدم الفرقة مسرحية (الإنسان الطيب) فتخلى عن إدارة المسرح ولم تنفع محاولات ممثلي مسرح تاغانكا من إقناعه بالعودة إلى مسرحه وظل ليوبيموف يقدم عروضه متعاوناً مع مسارح أخرى مثل مسرح البولشوي حيث أخرج له في العام ٢٠١٣ أوبرا

الأمير ايغور كما تعاون مع مسرح فأختانغوف، وفي نهاية العام ٢٠١٤ توفي ليوبيموف وظل مسرحه قائماً محققاً شهرة عالمية.

المسرح الطليعي

افرزت التجارب الادبية بشكل عام والمسرحية بشكل خاص الكثير من الافكار التشاؤمية و اللاعقلية لا سيما بين السنوات (١٩٢٠ – 1950) وهي السنوات التي اعقبت الحربين العالميتين الاولى والثانية وما بعدهما ولعل ابرز ما ظهر اللامعقولية المفتعلة عند (الدادائيين والسرياليين ، الوجوديين ، العبثيين) وانتهاء ب (المسفهين وعروض الاندر غراوند) وقد اجتمعت افكار (اللامعقولية المفتعلة) في عروض مسرحية تعرض عقم الحياة وعجز الانسان وغربته ، وتسجل المستندات المرجعية ان اول عرض مسرحي ينتمي الى العروض الطليعية هو عرض (في انتظار غودو) للكاتب (صموئيل بيكت) في عام (١٩٥٢) بالعاصمة الفرنسية (باريس) وهي مسرحية (غير درامة) بالشكل البنائي المتعارف علية حتى ان بيكت نفسه كتب على غلاف مسرحيته المطبوعة (رواية درامية) وذلك لمغايرتها عن (المسرحية الجيدة الصنع) التي كانت سائدة و مألوفة في ذلك الوقت ، وبعد ثلاثة اعوام (١٩٥٥) تم عرضها في العاصمة البريطانية (لندن) ومن هناك اتقدت شعبيتها مثل النار في الهشيم حيث تم تقديمها في الجامعات ومراكز المسرح المتقدمة في بلدان اوروبا وامريكا واعتبرت هذه المسرحية هي مسرحية العصر وصارت إنموذجا لكتاب اخرين ساروا على ذات المنهج .لم يكتب للعروض المتمردة التي اطلق عليها اسم (المسرح المشؤوم) و (المسرح الفوضوي) ان تستمر اذ اندحرت في العام (١٩٦٤) على اساس انها شيء جديد في المسرح العالمي بعد ظهور مسرحية (مارا صاد) في (المانيا) للكاتب الالماني (بيتر فايس) فاذا كان ظهور اول مسرحية (في انتظار غودو) في العام (١٩٥٢) ومن قبلها محاولات الدادائيين والسرياليين واندحارها في العام (١٩٦٤) فهي في واقع الحال لم تعمر اكثر من تسع سنوات كشيء جديد في الدراما الطليعية لتجد نفسها قد سارت في مسارات اخرى أدلجتها مؤسسات لأمر تسعى اليه واغدقت الاموال عليها .

الاصول والجذور

الكلبيون

هم المتمردون الاوائل اذ لم يسبقهم احد ويعود تاريخ حركتهم (فلسفتهم) الى القرن الرابع قبل الميلاد اسسها (انستانس الاثني) احد تلامذة (سقراط) والمتأثر به، وتقوم فلسفتهم على عدم الثقة في وجود الخير في الطبيعة البشرية ويرون ان للشخص رغبات لا يقدر على اشباعها وعليه ان يرفض كل التزاماته نحو المجتمع والدولة والاسرة كون تلك المؤسسات تولد رغبات لا تشبع فعملوا على رفض كل التقاليد سواء كانت باسم الدين او الاخلاق او كانت تتعلق بالاتكيت او اللياقة وغيرها من القيود الاجتماعية مثل (القيم، العادات، التقاليد، الاعراف، ....الخ) وسعوا لأيجاد بدائل حياتية بسيطة بهدف الوصول الى الفضيلة التي تعد الهدف الاسمى ، فاشتركوا مع الكلاب في بعض الصفات مثل اهمالهم للمال والمجتمع فعاشوا منفردين لتحقيق الاكتفاء الذاتي يعد (ديوجين الكلبي) احد رموزها، ذاك الذي سماه (افلاطون) ب (سقراط المجنون) فكان يعيش على اردء انواع الخبز وينام في احد الاحواض او (برميل قمامة) وكان يلبس معطفا خلقا مثقبا ويمارس التسول بشكل عدواني وكان يدور في الشوارع ويحمل بيده فانوسا مضاء في وضح النهار باحثا عن الانسان الكامل ، اما مؤسسها انستانس فهو اول من استخدم (الخرج والعصا) الذي صار علامة لفلسفته مثلما صار اداة شغل للتسول فيما بعد.

الفريد جاري

عرف (الفريد جاري) المولود في العام (١٨٧٣) بحياته البوهيمية، فقد عاش حياة بائسة ، كان يلبس سروالا عتيقا يطويه داخل جوربه مثل سائقي الدراجات الهوائية حتى صار شخصية معروفة في (باريس) في القرن التاسع عشر بسبب عاداته السلوكية التي شذ فيها عن كل ما هو مألوف فهو املى على نفسه سلوكا مخالفا لما تعارف عليه الناس ، كان يقيم في شقق قلب فيها كل شي راسا على عقب كما كان يحتفظ في هذه الشقق بعدد من (طير البوم) اضافة الى انه كان يتجول بشوارع باريس وقد تسلح ببعض الاسلحة النارية التي حرص على ان يعرضها على الناس في تباه ظاهر وقد اثار هذا الفعل غضب الجيش ا لفرنسي ومن جراء ذلك صدر حكما بحبسه ثم قرر اخلاء سبيله . ومن المثير ايضا انه كان يسمع صوته وهو يردد سطورا من المسرحية التي تشغل ذهنه بتالفها وتنقيحها مرة بعد اخرى منذ كان طالبا في المدرسة (الليسيه) ، هذه المدرسة التي قدم فيها مع بعض من اصدقاؤه مسرحية دمى يسخرون فيها من استاذ يكرهونه ، لكنه حظى بالشهرة بعد كتابته لمسرحية (اوبو ملكا) و من ثم لحقها بمسرحيتين حملت نفس الاسم (اوبو عبدا) و (اوبو حرا) الى جانب رواية حملت عنوان (فوسترول) نشرت بعد اربع سنوات من وفاته قدمت مسرحيته الاولى في المسرح الجديد (ثيتر نونو) في العام (١٨٩٦) من قبل فرقة (الونيه بونيه) وتتناول المسرحية في موضوعها فكرة الطمع في السلطة واغتصابها وهي قريبة الشبه بالمسرحية الشكسبيرية (مكبث) ، ففي بداية المسرحية تظهر زوجة اوبو تحثه على قتل الملك (ونسلاس) واغتصاب عرشه ويتضح من الحوار ان اوبو رجل بدين فظ الملامح قذر الثياب

، كان من قبل ملكا على اراجون واصبح الان قائدا في جيش ونسلاس ملك بولندا ، وفي اليوم التالي يذبح اوبو كل الاسرة المالكة ولا يفلت من المذبحة سوى (بوجرلاس) الوريث الشرعي للعرش ووالدته ، ويدير اوبو المملكة عن طريق القتل ونهب الاموال والممتلكات بل ونشاهد في احد مشاهد المسرحية طابورا طويلا من النبلاء ورجال القضاء والبنوك يعدمون بواسطة الة تفتيت العقول، وعندما ينتهي اوبو من نهب اموال المملكة يشن الحرب على قيصر روسيا الي كان قد اقسم ان ينتقم لمصرع قريبه ونسلاس وتتمخض الحرب عن هزيمة اوبو فيفر هو وزجته الى فرنسا المعروف عن جاري انه يكره المسرح الغربي في عصره بكل تقاليده ويستثني من ذلك مسرحية (بيرجنت) ل (هنريك ابسن) ذلك لان المسرح الغربي كما يراه هو يحد من حرية الممثل ويجبره على الالتزام بالواقعية و لأنه متمرد وفوضوي على كل شيء معلنا هذا التمرد في الحياة وما وراء الحياة ومنها المسرح الذي اهتم به غاية الاهتمام رغم انه لم يسلط كل نشاطه عليه لكن الهدف الوحيد من ذلك الاهتمام هو الخروج على ما هو مألوف في كل ما يأتيه من تصرفات شخصية فهو كان ينظر الى العالم رؤية وحشية لا يحكمها منطق ولا عقل وقد اتضحت تلك الرؤية في مسرحياته الثلاث ، توفي جاري في العام (١٩٠٧) وهو في الرابعة والثلاثين من عمره وقد حظي بالكتابة عنه خلال سنين حياته مركزين على غرابة اطواره لكن ظهر الاهتمام به ابان الحركة الدادائية التي ظهرت في اوائل العقد الثالث من القرن العشرين ولم يكتب لها ان تعمر طويلا ، ثم عاد الاهتمام به مرة اخرى في العام (١٩٢٧) حينما قام (انطوانين ارتو) و (روجيه فيتراك) بتأسيس (مسرح الفريد جاري) لتقديم المسرحيات الطليعية ، وفي العام (١٩٤٨) استرد مكانته بعد ان اسس جماعة من تلامذته (كلية الباتافيزيقيا)

الدادائية

الدادا او الداديه او الدادائية، هي حركة ادبية وفنية تأسست خلال سنوات الحرب العالمية الاولى (١٩١٤-١٩١٨) وتحديدا في العام (١٩١٦) في مدينة (زيورخ) الالمانية اذ اجتمع مجموعة من الادباء والفنانين في احد المقاهي (مقهى فولتير) واغلبهم من اؤلئك الشباب الثائرين الناجين من اهوال الحرب فراحوا يتحدثون في لقاءاتهم عن السياسة والادب والفن وما ال اليه وضعهم ووضع العالم فوصلوا الى نتيجة مفادها (ان الفن بات عاجزا على الصعيد الاخلاقي وانه يتجه الى نحو النهاية) فلا بد من محاربة الفن بالفن من خلال اعتناق مبدا اللا فن ، وهذا المبدأ هو من مبادى الرفض الذي يكمل رفضهم للحرب ومخلفاتها فتوصلوا في اخر الامر الى تأسيس حركة طالما انهم وصلوا الى النتائج كان تفكيرهم في البدء قد انصب نحو اختيار الاسم ، فاقترح احدهم ان يفتحوا قاموس (فرنسي | الماني) واول كلمة تصادفهم ستكون هي اسم الحركة التي ينوون تأسيسها ففعلوا ذلك الامر ووقع اختيارهم على كلمة (دادا) ومعناها في اللغة الفرنسية (حصان خشبي) اما في اللغة الروسية فتعني (نعم نعم) ومن ثم اصدروا بيانهم التأسيسي لحركتهم التي اخذت اسم الدادائيه ، وقد تركز بيانهم الاول والبيانات الاخرى على (الرفض ، التمرد ، القرف ،القناعة المطلقة في اعتناق العدمية) فهي وان بدأت بتحطيم قواعد الفن السائد لكنها اخذت تتجه لتشمل تدمير الفكر برمته فمن بين ما دعا اليه البيان ١ - تدمير فكر الاسرة

٢ - رفض جميع الوسائل والاساليب في المجتمع الذي يؤمن باللياقة والحلول الوسط

٣ - الغاء الذاكرة

٤ - الغاء علم الاثار والتاريخ القديم

٥- الغاء فكرة المستقبل . وقد حظي بيانهم وحركتهم بالقبول لدى الكثير من الفنانين والادباء وعمل الكاتب الروماني (ترزتن تزار) احد مؤسسي الحركة على نشر الافكار الدادائية من خلال مراسلته لعدد من الفنانين في عدد من الدول الاوربية ومن ثم اصداره عدد من المطبوعات ، ثم اقاموا عددا من الانشطة من بينها عرض مسرحي قدم في (زيورخ) في نفس عام التأسيس (١٩١٦) حيث وقف ثلاثة من الدادائيين « على المسرح واخذوا يحدثون ضجيجا مفزعا مستخدمين مفاتيح معدنية وصناديق خشبية واستمروا في ذلك حتى ثارت ثائرة المتفرجين، بعد ذلك شرع صوت بألقاء قصائد ارب، وكان الصوت يأتي من قبعة بالغة الضخامة على شكل قمع سكر، بينما اخذ (هولسبنك) ينشد قصائده في صوت اقرب الى الصراخ ما يفتا يعلو ويعلو تصاحبه في ايقاع منتظم دقات تزارا على طبلة كبيرة ، تلى ذلك رقصة قام بها هولسبنك وتزارا قلدا فيها حركات واصوات صغار الدببة ثم ارتديا جوالين وقبعتين طويلتين ومشيا يتبختران بين المتفرجين « . المهم ان نتاج الدادائيين يعتمد الغموض فهم يرون ان على المتلقي ان يفهم كيفما يشاء وفي تصريح لاحد زعمائهم خاطب الجمهور : انتم لا تفهمون ما نعمل ، حسنا يا اصدقائي ، ونحن ايضا لا نفهمه رغم ان الحركة الدادائية ازدهرت ازدهارا عظيما وصار لها مؤيدين ومريدين ولكن في العام (١٩٢٤) بدأت معالمها تتجه نحو (السوريالية) وتحول الكثير من اتباعها لأفكار اخرى الى جانب هجرت الكثير من اعضائها الى الولايات المتحدة الامريكية وقتل البعض منهم في معتقلات النازحين على يد النازيين .بشكل عام ان عمر الدادائية لا يتجاوز السنوات الستة

لكن في مجال المسرح كسرت الجمود الذي اصاب الاشكال المسرحية الى جانب ارساء روح التجريب والاكتشاف السريالية ان التشاؤم والقرف الذي سيطر على عروض المسرح في بلدان اوروبا قد مله الجمهور وبات ينتظر شيئا اخر وقد تصدى لهذا الامر الكاتب المسرحي الفرنسي (جيوم ابولينير) في مسرحيته الاولى (نهدا ترسياس) التي كتبها عام (١٩١٧) تحت عنوان (دراما سريالية) ممتلئة بروح المرح والترف وقد اشار الكاتب نفسه الى عرض سابق (الاستعراض) ل (جان كوكتو) تم عرضه في العاصمة باريس عام (١٩١٧) انه (عرض سريالي) وبهذا فان ابولينير هو اول من استخدم الاصطلاح السريالي وكتب له وكان ابولينير متأثرا بما قدمه الفريد جاري في ثلاثيته المسرحية . ولغرابة عرض نهدا ترسياس هاجمه النقاد ولم يستطع الكاتب من المواصلة في تقديم نصوص اخرى على ذات المنوال كما ان السريالية نفسها لم تحقق حضورها على يده اذ داهمه الموت في العام (١٩١٨). وبهذا فهو يبقى الرائد الاول لها لكن كان الفضل الاكبر في انتشارها على يد الكاتب (اندريه بريتون) الدادائي المتقلب على دادائيته والذي يمكن اعتباره الناطق الرسمي لها

السريالية

هي « عملية فكرية لا تخضع للسبب والمنطق تحدث خارج حدود السوابق الجمالية والاخلاقية المصدر الاساس لها هو اللاوعي وهو مطلق الادراك الفني « ومن هنا تتضح تأثيرات (فرويد) و اشتغالاته في التحليل النفسي لا سيما فيما يتعلق بالأحلام والشعور اذ جاء في اعلان السريالية « ان السريالية ترتكز على الايمان بان الاحلام اقوى من اي شيء اخر وان بعض انماط التداعي الذهني التي لم يعرها احد اهتماما من قبل قادرة على ان تكشف

لنا حقائق ابعد عمقا من تلك الحقائق التي تصل الها عن طريق العقل الباطن « فهي اذن تصور الواقع المكبوت داخل النفس البشرية وتسعى لتحريره فهي تتجاوز الواقع المعاش وقد اطلق عليها (فوق الواقع) او (ما بعد الواقع) ورغم انها بدأت في الجانب النفسي (السريالية النفسية) لكنها لم تظل محصورة في هذا المجال بل تجاوزته الى مجالات الاجتماع ، الاقتصاد ، السياسة ,الدين وغيرها يعد (انطوانين ارتو) واحد من المنتمين الى السريالية والمتأثرين بها وان تم رفضه من قبلهم لكن مساهمته في انشاء مشروع (الكتابة الالية) واحدا من المشاريع المهمة التي كان لها الاثر الكبير في ظهور

العبث

وهذا المشروع يقوم على طرح اسئلة تكون الاجابة عليها ليس لها علاقة بالسؤال المطروح والغاية منها البحث في الدهشة وخلق الادهاش مثل الحوار الذي دار بين بريتون وارتو عام (١٩٢٤) ارتو – هل مازالت السريالية تحظى دوما بذات الاهمية في تنظيم او في اختلال نظام حياتنا ؟ بريتون – انها وحل في التكوين لا يلج فيه غيرالازهار . ارتو – كم مرة بوسعك ان تحب بعد ؟ بريتون – انه جندي تحت مظلة ، هذا الجندي وحيد ، ينظر الى صورة فوتوغرافية التقطها للتو من حافظة نقوده . ارتو – هل للموت اهمية ما في تكوين حياتك ؟ بريتون – قد حان وقت النوم . ارتو – ماهو الحب الخالد ؟بريتون – ليس الفقر عيبا . ارتو – ليل ام هاوية ؟ بريتون – انه الظل ارتو – ما الذي يقززك اكثر في الحب ؟ بريتون – هو انت وانا ايضا صديقي العزيز . « « الى جانب ارتو كان هناك اخرين عملوا متأثرين بالسريالية بينهم (لوركا ، اراغون ، فيتراك ، جيرترود) فقد كتبوا نصوصا مسرحية سريالية لكن الانتاج

المسرحي الذي ينتمي الى هذا المذهب بقي قليلا قياسا الى نتاجات الأداب والفنون الاخرى لكن ما يحسب الى المسرح السريالي انه عمل على تحطيم العقل والوعي واستبدلهما باللاوعي و استدعاء الاحلام و الارتكاز الى الجنون والفوضى و تخريب النسق المسرحي فكان عهدا لظهور مذاهب وتجارب جديدة في الفن المسرحي (ادب و عرض) . لم تدم السريالية طويلا كونها اخفقت في تحقيق الهدف الذي سعت اليه اذ اخذت بالانكماش وراح مبدعيها يبحثون عن منافذ اخرى لايجاد ذواتهم فتوجه البعض منهم الى (الشيوعية والالحاد) ، (العبثية) فيما جن بعض اخر وادخلوهم الى المصحات النفسية العبث وجاء بمسميات اخرى (اللامعقول ، اللا توصيل ، اللاوعي ، كوميديا المخاطر ، الطليعي ، الثوري ، الاحتجاجي) واصل الكلمة (absurd) تعني (النشاز او اللا معنى) وهي من اصل لاتيني ، وهذه التسميات لم يطلقها كتاب العبث بل اطلقها النقاد والمنظرون ويعد (مارتن اسلن) ارسطو العبث ، وبسبب شيوع تسمية العبث اسيء فهمه ، هناك من فهمه بشكله المجرد المسطح والذي عنى (اللعب ، الاستهزاء ، الهزل ، غير ذي فائدة) بل ان حقيقة العبث تقوم على مخالفته للصواب ، فهو (المخالف للعقل) ويرى (ابراهيم حمادة) انه « النشاز والخروج عن القاعدة وانعدام المعنى ، ومن طبيعة هذه الصفات اثارة الضحك واثارة الاسى « في حين يرى (باتريس بافيس) بانه « كل ما نحس به غير معقول وكانه لا يملك اي معنى تماما او اي علاقة منطقية مع بقية النص او الركح ، والعبث في الفلسفة الوجودية هو ما لا يمكن تفسيره بالعقل وما يرفض من الانسان كل تفسير فلسفي او سياسي ... وفي المسرح نتحدث عن بعض العناصر العبثية عندما لا نستطيع الى اعادة وضعها في سياقها الدراماتورجي والايديولوجي «.لم يكن العبث مدرسة او جماعة وهذا ما يؤكده اسلن « انه لا توجد حركة منظمة او مدرسة

تزعم لنفسها تسمية مسرح العبث واللامعقول « و بناءا على ما يراه اسلن فانه لم يكن

اكثر من ظاهرة نشأة نتاج الحرب العالمية الثانية ولم يكن لها اي وجود قبل نشوء الحرب ،

فمسرحية (الخادمتان لجنيه) عرضت لأول مرة في العاصمة الفرنسية باريس عام (١٩٤٧

) ، والمسرحيات الاولى ل (ارثر اداموف) ومثلها مسرحية (المغنية الصلعاء ليونسكو) تم

عرضها في باريس ايضا عام (١٩٥٠) وبعد عامين عرضت مسرحية (في انتظار غودو لبيكت)

وبهذا تكون العاصمة الفرنسية هي الحاضنة الاولى للعبث والحاضنة الاولى لكتابه . ان اؤلئك

الكتاب لم يكونوا فرنسيين في الاصل فيما لو استثنينا (جان جنيه) لكن العزلة هي القاسم

المشترك الذي يجمعهم ف (بيكت | ايرلندي ، يونسكو | نصفه فرنسي ونصفه الاخر روماني ،

اداموف | من اصل روسي ارمني) كلهم جاءوا الى فرنسا (لاجئين ، هاربين ، معزولين) اما جان

جنيه الفرنسي الاصل فهو (منفي | معزول) من نوع اخر ، منفي اجتماعيا كونه متبنى من

عائلة غير عائلته بعد ان تركته امه طفلا وفي سيرته الذاتية انه كان يتنقل بين مراكز توقيف

الاحداث ومارس اللصوصية ودخل السجون والاصلاحيات لذا فهو لم يعش حياة اجتماعية

طبيعية فالنفي والطرد والعزلة هو نتاج التجربة الشخصية لهؤلاء الاربعة كونهم يرون الناس

يسيرون وراء غايات لا يستطيعون ان يفهموها ويسمعون المحيطين بهم يتحدثون بلغة لا

يعرفون معانيها لذا تيقنوا بسبب تلك العزلة ان العالم لم يعد له معنى فامنوا ان العدمية

المطلقة هي الحقيقة المطلقة وتلك كانت وجهة نظرهم الشخصية التي عبروا عنها في كتاباتهم

حتى انهم رفضوا مناقشة اعمالهم وادراجها تحت اي من النظريات السائدة وقتذاك . المهم

ان تجربتهم انتجت تمردا عما كان سائدا و مألوفا في المسرح العالمي ، تمردوا على القواعد

التي ارسى دعائمها الفيلسوف اليوناني (ارسطو) اذ لم يلتزموا بوحداته (الزمان والمكان

والحدث) ليس هذا فحسب هم تمردوا على كل القواعد واجدين قواعد جديدة افرضتها ظروف الحرب ولم يكن نتاج العبث هو التجربة الوحيدة ابان فترة الخمسينات بل انها كانت فترة غنية في محاولات التمرد على القواعد المسرحية فهناك محاولة الكاتب المسرحي (ت . س . اليوت) في دعوته لأحياء المسرحية الشعرية ومثلها محاولة الكاتب (كرستوفر فلاي) في دعوته للأسلوب الشعري ذي المسحة الفكاهية فضلا عن ظهور موجة الشباب الغاضب التي تزعمها الكاتب المسرحي (جون اوزبورن) الباحثين في غضبهم وسخطهم عن دورهم ومساهمتهم في الحياة اذ وجدوا انفسهم على هامشيتها . ان مخلفات الحربين افرزت حقيقة ان الوجود الانساني ليس له معنى بعد ان ضاعت القيم والمثل العليا فلم تعد ثمة انسانية للأنسان ولم يعد ثمة انسجام يؤدي الى الطمأنينة ولم يعد ثمة امل لتحقيق ما يصبوا اليه الفرد فكل مجهوداته تذهب عبثا ، ومن هنا جاء الرفض للواقع من خلال العروض التي تمردت في الشكل والمضمون على السائد مما دفع النقاد للبحث عن المشتركات ونظروا لها وكان من بينها :-

١- التمرد على حدود الزمان ولم تعد له اهمية تذكر فصار (اللازمان) هو الزمان .

٢- التمرد على حدود المكان اذ صار (كرسي ، قبر ، شجرة ، حجرة) و بتعبير ادق صار (اللا مكان) بديلا عن المكان .

٣- التمرد على حدود الحدث ، اذ حل الموقف محل الحدث ، الموقف المتسم بغموض الفكرة و اللا ترابط الخالي من العقدة التقليدية وانعدام الحل

٤ - ان التمرد على الحدث وبناءه التقليدي (العمودي) قد حل محله (البناء الدائري) الذي

ينتهي من حيث بدا

٥ - الحوار المبهم ، المختزل ، المبتور الذي يكتنفه الغموض واللا ترابط فالشخوص تتحدث دون ان يكون ثمة فهم للأخر

٦- ان اللغة التي لم تستطع ان توقف الة الحرب فهي عاجزة عن الاتصال و لا يمكن الاعتماد عليها فلا بد من البحث عن وسيلة اخرى (ما وراء اللغة) فحل (الصمت ، الغموض ، التلاعب في الالفاظ ، الهمهمة ، الاصوات وغيرها) ٠ ان عروض العبث لم تدم طويلا اذ سرعان ما اختفت بعد ان تواصل الكتاب مع مجتمعهم ولم تعد ثمة عزلة في حياتهم فأداموف مثلا رفض صراحة انتمائه الى العبث وكتب نصوصا واقعية وبشكل مختلف فضلا عن ان مريدي العبث بعد ان وجدوا ما دعوا اليه لم يحقق الهدف المطوب توصلوا الى حقيقة جديدة مفادها (الاحتفال بالعدم من خلال تسفيه الاشياء) فقدمت عروضا مسرحية لكتاب كبار كما كتبت مسرحيات خاصة تعتمد السخرية لكنها سخرية من (الدين ، التاريخ ، العادات ، التقاليد ، الاعراف ، القيم ، الاصول) اطلقوا عليه تسمية مسرح (الاستهزاء والتفاهة)

برتولد برخت

هو (اوجين برتولد برخت) الكاتب والمخرج والمنظر والشاعر والقاص والسيناريست صاحب (نظرية المسرح الملحمي) الذي يعد من اهم كتاب المسرح في القرن العشرين ٠ ولد في مدينة (اوغسبورغ) الواقعة في الجنوب الالماني عام (١٨٩٨) كان ابوه (بروتستانتيا

) يعمل موظفا للمبيعات في احد معامل الورق وتدرج في الوظائف حتى صار مديرا عاما لذلك المعمل ، اما امه فكانت كاثوليكية متدينة ، امضى تعليمه حتى الثانوية في مدينته الجنوبية اوغسبورغ وبرزت قدراته في الكتابة شعرا ونثرا خلال دراسته الثانوية اذ كان ينشر قصصه وقصائده في مجلة الثانوية ، خلال الحرب العالمية الاولى تم قبوله في (كلية الفلسفة ، قسم الأداب ، جامعة ما كسيميليان) وفيها بدء اهتمامه بالمسرح لكنه لم يكمل دراسته فيها اذ انتقل لدراسة الطب في (جامعة ميونخ) وفي ميونخ ايضا عمل في مسرح (كارل فالنتين) لكن في العام (١٩١٨) سيق لخدمة العلم كممرض في احد مستشفيات اوغسبورغ وكان من ابرز نتاجاته الادبية خلال الفترة تلك اولى مسرحياته (بعل) ولعدم حشمتها لم يقدم احد على اخراجها للمسرح ، ان برشت خاض الحرب وعاش اهوالها ولم يكمل دراسته الجامعية بسببها ، كان في اول الامر موقفه ايجابيا منها لكن بعد مرور عامين تغير موقفه منها ليصير مناهضا لها وقد كانت كتاباته باسم مستعار هو (برتولد او جين) وكانت من ابرز نتاجاته قصيدة شعرية بعنوان (اسطورة الجندي القتيل) يظل متفرغا للعمل في الكتابة والمسرح لكن الحدث المهم هو حصوله على جائزة (كلايست) ، وفي ميونخ عمل مشاورا مسرحيا (دراماتورغ) في (مسرح الحجرة) وبقي فيه حتى عام (١٩٢٤) حيث تم استدعاؤه من قبل المخرج الالماني (ماكس راينهارت) ليعمل معه مؤلفا مسرحيا وحينها استقر في (برلين) وظل يواصل عمله في المسرح مؤلفا ومخرجا .

وضع اسم برشت ضمن قائمة المطلوبين للنازية مما اضطره الهرب الى الدانمارك بعد تسلم هتلر السلطة في المانيا وتم اسقاط الجنسية عنه وحرقت اعماله كما ظلت عرضة للمنع ومن الدانمارك بقي يجوب بلدان العالم حتى وصل الى الولايات المتحدة الامريكية ليستقر في (

ولاية كاليفورنيا) ولم يعد الا في عام (١٩٤٨) لكن لم يسمح له بدخول المانيا الغربية فذهب الى (الشرقية) وفيها تولى ادارة المسرح الالماني وفي العام (١٩٤٩) اسس مسرح (برلين انسامبل | فرقة برلين) ٠ان مسرح برشت يقوم على المشاهد الذي يعد هو العنصر الاهم في تكوين العمل المسرحي فمن اجله تكتب المسرحية وتثير لديه التأمل والتفكير في الواقع واتخاذ موقف او راي من القضية المتناولة ان المسرح الذي ساد في عصره مسرح يخدر المشاهد ، مسرح يدعم وجود البرجوازية فهو يقوم على الكذب حيث الاوهام التي تزرعها المسرحية في عقل المشاهد من خلال استدراج عواطفه التي تخفي عنه زيف مضمونها ٠

التغريب

التغريب يعني (جعل ماهو مألوف غريبا) من خلال تناوله لحوادث و شخصيات و « نزع البديهي و المعروف و الواضح عن الحادثة او الشخصية و اثارة الاندهاش و الفضول حولها « سعيا لاحداث فعل التغيير عن مشاهديها يعد التغريب من اهم عناصر المسرح الملحمي و تمتد جذوره الى البدايات الاولى للمسرح الاغريقي بدءا من ثسبس و من جاء من بعده و الى المسرح في القرون الوسطى و فيه يتم اضفاء الغرابة على الشخصيات من خلال لبس الاقنعة الانسانية و الحيوانية و كذلك في مسارح جنوب شرق اسيا التي استخدمت التغريب ذاته عبر الموسيقى، التمثيل الصامت و لم تكن تلك الاستخدامات تسعى لتحقيق هدف التغريب الذي سعى اليه برخت فالمسرح الذي قام منذ الاف السنوات مسرح يدعو الى الاندماج و التوحد بين العرض و المتلقي من خلال اثارة العواطف فيما قلب برخت في اجتهاداته تلك المعادلة عبر مخاطبته عقل المتلقي بألغاء ذلك الأندماج و التوحد بعد تحطيم

كل الحواجز التي تساعد على تحقيق فعل التواصل الأندماجي لغرض احداث فعل الثورة و التغيير . تنبه برخت لاستخدام التغريب من خلال تجربة مسرحية مشتركة بينه و بين (بسكاتور) لاخراج احدى المسرحيات و قد حدث انهما الأداء التمثيلي في المسرح الملحمي :-
كتب برخت في احدى تعليماته الى الممثلين في مسرحه يقول :-مثلوا انكم تمثلون : وفي مختلف المواقف التي تمثلونها عندما تعرضون كيف يتصرف الناس عليكم الا تنسوا موقف الممثل المتابع دائما، فتظهرون هكذا انكم تمثلون كل مساء، ما تمثلوته الان وانكم كثيرا ما مثلتموه فيكتسب تمثيلكم شيئا من حياكة الحائك شيئا حرفيا، و ما يخص التمثيل أيضا هو انكم تبذلون الجهد لتسهيل عملية المشاهدة و لتحقيق افضل فهم للاحداث جميعا اعملوا على ان يكون هذا واضحا اكد برخت في تعليماته على وضع بعدا بين الممثل و الشخصية و ان يتم المحافظة على ذلك البعد فهو بهذا رفض الاندماج بمساريه (اندماج الممثل و الشخصية) و (اندماج المتلقي و العرض) و يتحقق ذلك الرفض من خلال ازالة الجدار الوهمي الذي يفصل مكان العرض (المنصة) و مكان التلقي (الصالة) على سبيل المثال لا الحصر فعمل على تحرير الممثل و المتلقي من كل ما يدع الاثنين (الممثل – المتلقي) يعيشان الايهام الذي يحققه المسرح عبر (الاضاءة المخفية، الديكور الطبيعي او المعتمد على الدقة التاريخية و من ثم اداء الممثل المعتمد في خطابه على مخاطبة عاطفة المتلقي) و بهذه الأزاحات تولدت مسافة / بعد جديد بين الممثل و المتلقي، و طالما ان الممثل يمثل انه يمثل الشخصية حيث ان الوظيفة الاساسية للممثل هي الا يصبح الشخصية التي يؤديها على خشبة المسرح بل عليه ان يحتفظ بشخصيته هو ثم (يقدم) الشخصية تقديما سرديا حتى تتحقق بذلك مسافة فاصلة بين الممثل و الشخصية عبر (مسافة – بعد) جديد بين الشخصية من

جانب و بين المتلقي من جانب اخر و تظل تلك (المسافات – الابعاد) في منظومة من العلائق المختلفة القائمة بين هذا الثالوث و يتوجب المحافظة عليها كل من جانبه و لا يتحقق ذلك الا بفعل (التغريب) الذي يلزم الممثل بأن يتذكر دائما انه (يمثل الشخصية) فهو ينظر الى الشخصية من الخارج فيقدم تصرفاتها، طباعها و اقوالها المحولة الى صيغة الماضي او الغائب فيستعمل برخت في كتاباته تلك الصيغتين (هو) و (الماضي) و لا تتوقف وظيفة الممثل على (تمثيل الشخصية) فحسب بل يضاف لها دور الوسيط ، فليؤدي الممثل دوره و لا يخشى ان يترك للأخرين امكانية التجريح في الحكم الذي يكنه لهذه الشخصية التي يمثلها لأنه هو ايضا ملك للصالة مما يساعد الممثل في اداء اكثر من دور في العرض المسرحي فيحصل التنوع بتنوع عرض المواقف التي تصور تصرفات و طباع و اقوال الناس

اراد برخت من الممثل ان يكون متابعا دائما و لا ينسى ذلك الموقف، فهو بهذا يعني ان يكون ذو موقف محايد خاصة و انه لا يمثل الشخصية بل يقدمها، يخبر عنها و يمكن له ايضا ان يتخذ من هذه الشخصية موقفا محددا و يعبر عن رأيه و يحفز المشاهد على ان يقف منها موقفا انتقاديا و ذلك يرتبط اساسا بوظيفة التغريب التي يحققها الممثل في العرض، و لا يمكن للممثل ان يحقق ذلك من خلال (الاندماج العاطفي) ذلك لأنه يؤدي الى اندماج المتلقي في ذات الوقت و لو تحقق ذلك لفقد الاداء الملحمي خصوصيته و لا يعني هذا ان يظل الممثل باردا اذا ما كان عليه ان يصور شخصيته ذات مزاج انفعالي حاد و انما الذي لابد منه هو ان لا تكون مشاعر الممثل هي مشاعر تلك الشخصية و لابد من التأكيد ان الممثل الملحمي بتحقيقه للتغريب يبقى متابعا لمسارات ادائية ثلاثة هي :-

١- ادائه هو (الممثل) في الموقف المحايد

٢- تغريبه للشخصية بعد وضعها في موقف مغرب

٣- موقف المتلقي المدعو لأكتشاف التحليل

وبهذا تسير مشاعر الممثل الذاتية و مشاعر الشخصية المقدمة و مشاعر المتلقي في تلك المسارات الثلاثة تاتي المتابعة و المراقبة عند الممثل في المسرح الملحمي في مرحلة سابقة (البروفات) حيث تعد ملاحظة الناس امرا مهما في عمله الادائي و لكي يحقق الممثل شخصية و ليس كاريكاتورا فأن عليه ان ينظر الى الناس كما لو كانوا يؤدون او يلعبون افعالهم امامه او كما لو كانوا ينصحونه ان ينظر الى افعالهم بعين الاعتبار و الاهتمام و لا يضر ان يتوصل الممثل الملحمي خلال تلك المرحلة (البروفات) من الوصول الى حد (المعايشة / التقمص) لكن يستوجب عليه ان يتخلص منه خلال ال عرض خاصة و انه يقدم تصرفات الشخصية في لحضات معينة من خلال منظومة العلائق البشرية و تطوراتها فليس هناك حاجة لدراسة حياة الشخصية و تقديمها مجسدة بكل ابعادها ف (برخت) ينظر الى الشخصية كظاهرة تاريخية و ليس فردا مجردا يتشابه اداء الممثل في المسرح الملحمي في كل عرض يقدمه (انكم تمثلون كل مساء ما تمثلونه الان) و ذلك من خلال سيطرة الممثل الكاملة على عضلاته التي يستوجب ان تظل مسترخية مما يساعده في هذا الامر انه (يروي / يقص) فلا داعي لأي تحول في الجسم و الصوت.

بسكاتور

هو (اروين بسكاتور) المولود في عام ١٨٩٣م في قرية (أولم) التابعة لمقاطعة (هيس) في المانيا، وكانت اسرة أباه من الرعاة، لكن أبوه اشتعل في (التجارة). درس بسكاتور الفلسفة

وتاريخ الفن في (ماربورج) ثم في (ميونخ) وفي العام (١٩١٤م) اشتغل ممثلاً في احد المسارح لكن المسرح أغلق أبوابه بعد عام واحد بسبب الحرب وسيق بسكاتور إلى الجيش واشترك في المعارك وفيها شاهد الموت وأهوال الحرب وخاصة بعد ان استخدمت القوات الألمانية الغازات السامة فأصيب بالرعب وهو يشاهد جثث الموتى من جراء تلك الغازات وظل شبح الموت يلاحقه مثلما ظل يرفض الحرب ولكن لم يدم به الوقت طويلاً في جبهات القتال أذ تم انتدابه للعمل في المسرح العسكري وظل فيه حتى انتهاء الحرب والاستثناء عن خدماته ليؤسس في العام (١٩١٩م) مسرحاً أطلق عليه (المسرح البروليتاري / مسرح العمال الثوري) حاول من خلال عروض هذا المسرح أن يقدم للطبقة العاملة مسرحيات تهدف إلى نشر العلم والمعرفة فاستطاعت طبقة العمال أن تتعرف على المسرح وتشاهد عروضه بعد أن كانت محرومة منه بسبب الدخل الواطئ وارتفاع إثمان تذاكر الدخول لعروض المسرح البرجوازي ومن أولى الخطوات التي حرص عليها في عروضه أنه عمل على تخفيض أجور تذاكر الدخول إلى الحد الأدنى وراح يفكر ببناء مسرح كبير يتسع لعدد ضخم من تلك الطبقة تكون فيه التذاكر منخفضة مع ضمان شرط الربح الإنتاجي وعدم الخسارة لكي يتواصل في الإنتاج وقد اتفق مع مهندس معماري لتحقيق ذلك المشروع وقد وضع الأخير تصميماته لكن المشروع لم ينفذ بسبب الحاجة إلى المال لكنه لم يتوقف وبدلاً عن ذلك توجه إلى العمال في أماكن عملهم فقدم عروضه في المعامل، المصانع، الورش معتمداً الدعاية السياسية المباشرة في أسلوب عمله حاول فيها كسر الحاجز بين الشارع والمسرح وقد اعتمد على ممثلين هواة من العمال لكن مسرحه توقف في العام ١٩٢١، وكان توجهه إلى تلك الطبقة ناتج عن انتماءه أليها لا سيما وأنها شاركت في ثورة عام ١٩٢٠ فضلاً عن التوجه الشيوعي اليساري الذي

اجتاح العالم وتجلي النظرية الماركسية وتأصلها في تجارب العالم الغربي، فكان هو جزء من الحركة النضالية العمالية ضد الاستغلال لكن بسكاتور لم يكن ممتهناً للسياسة وأن انغمس فيها بل هو بحث عن نظرية تجمع السياسة بالفن وتوصل بعد تجاربه المتواصلة التي شاركه فيها عدد من المخرجين لعل أهمهم رفيق دربه (برتولدبرخت) إلى (تسيس المسرح) أو تأسيس (مسرح سياسي) يتناول في بنيته الحكائية موضوعاً سياسياً ذات توجهات ناقدة للنظام السياسي القائم والسبل الكفيلة لحل ذلك الموضوع فهو دعا إلى المشاركة من خلال دمج الصالة مع منصة التمثيل والمشاهد مع الممثل أو التوجه إلى المشاهد حيثما يكون ففي عروضه كان ينقسم فريق العمل إلى طرفين سياسيين متنازعين فينظم إلى كل فريق مجاميع من المشاهدين يشركونهم في الموضوع والنزاع ثم يتركونهم في نزاعاتهم ويمضون إلى غيرهم فخلقوا لمسرحهم جمهوراً يعرفهم ويعرفونهم أيماناً منهم أن المسرح ليس لهوا أو متعة بل هو جزء من الحياة بكل تناقضاتها ولابد من التعبير واتخاذ الموقف من اجل التغيير، و بهذا كان بسكاتور سياسياً حمل رسالة المسرح خاصة بعد أن عرف إمكانات المسرح الفكرية والتقنية وقد وظفها بشكل موضوعي لا سيما وأنه ظهر في عصر التكنولوجيا فمسرحة الأخر الذي قدمه في قاعات العرض (المسارح) اعتمد على الإضاءة، المناظر الدواره، السجاجيد المتحركة، المصاعد، السينما بكل إمكاناتها، فضلاً عن اعتماده الوسائل التوضيحية (معلقات، لوحات، بيانات، شرائح زجاجية، أفلام تسجيلية) فهو كان يربط الإحداث التي تجري على الخشبة مع تلك الوسائل كون تلك الوثائق تزيد من فهم المشاهد وإدراكه فكان يعتمد على وثيقة لنفس الواقعة التاريخية التي تمر بها الشخصية في إحداث المسرحية لغرض إقناع المشاهد لاسميا وأنه يختار المادة السياسية و الوثائقية الموثوق بصحتها معتمداً على الملفات والتحقيقات

المدعومة بالصور والتسجيلات لتحقيق اعلا نسبة من المصداقية، وأن الإحداث قابلة للتصديق وبناء على تلك التجارب التي سمي مسرحة (المسرح التسجيلي) أو (المسرح الوثائقي) وفي جانب أخر من حياته قد تعاون مع (برخت) في تجاربه الأولى خلال السنوات الأولى من عقد العشرينات من القرن الماضي وتحديداً في تأسيس (المسرح التعليمي) وقد كتب برخت في أحد رسائله التي وجهها أليه معترفاً بقرب بسكاتور اليه (يهمني أن أؤكد أن واحداً من بين جميع الذين صنعوا المسرح خلال سنوات العشرين الأخيرة لم يكن اقرب إلي منك). ولكن لم يطل المقام ببسكاتور في ألمانيا إذ غادرها في العام (١٩٣٢م) إلى الولايات المتحدة الأمريكية بعد أن وصل هتلر إلى السلطة وهناك في المنفى أسس (الورشة الدرامية، دراماتوارك شوب، وفيها طور منهج أستاذة (ستانسلافسكي) بالتعاون مع الكاتبين (ارثرميلر) و (تنسي وليامز). وفي العام (١٩٦٦م) توفي بسكاتور عن عمر ناهز الثلاثة وسبعون عاماً.

يوجينو باربا

هو (يوجينو باربا) المولود في مدينة (نابولي) الايطالية عام (١٩٣٦) وفيها نشا وترعرع ، درس في جامعة (اوسلو) الادب الاسكندنافي وتاريخ الديانات وكان يشاهد المسرح ، حصل على فرصة عمل في احدى البواخر التجارية المتجهة نحو الشرق الاقصى ، وفي موانىء بلدان الشرق كان يتعرف على فنون الشعوب الشرقية ، حصل على منحة من اليونسكو وسافر في العام (١٩٦٠) الى بولونيا لدراسة فن المسرح وبقي في بولونيا اربع سنوات قضى ثلاثة منها مع المخرج والمعلم (جيرزي كروتوفسكي) كما حصل على الدبلوم من المعهد المسرحي في وارسو لكنه لم يتوافق مع كروتوفسكي مما جعله يترك العمل معه ويغادر بولونيا متجها نحو

النرويج لكنه ظل وفيا لاستاذه فهو كان يقول : اذا كان هناك من استطيع ان ادعوه سيدي ومعلمي فهو كروتوفسكي ، هو الذي علمني صنعتي ، ماتزال نظرياته الاساسية العملية التي يتبعها في عمله ووعيه الاحترافي تحديا لي ، انت تظل تابعا ما دمت تعترف بان معلمك ما يزال يمتلك شيئا ما ليعطيك اياه ، محفزا اياك الى مزيد من النمو الشخصي ، بهذا المعنى ما زلت تابعا من اتباع كروتوفسكي وسأبقى كذلك ردحا من الزمن لم يحصل باربا على فرصة عمل في المسارح التقليدية وغير التقليدية فشكل فرقة مسرحية من الهواة ضمت (١٥) خمسة عشر شابا وشابة كلهم من الهواة الذين تم رفضهم في اختبار القبول للدراسة في معهد اوسلو (الكونسر فتوار)، فكانت الخطوة الاولى لتأسيس (مسرح الاودين) كان ذلك في العام (١٩٦٤) ، في ذلك المسرح طبق اولى خطواته في العمل على المبادىء الانضباطية التي كان يعتبرها ضرورية لخلق جماعة قادرة على تخطي جميع المصاعب الداخلية منها والخارجية ، كانت تلك القواعد صعبة وقاسية فلم يظل معه من اعضاء فرقته سوى اربعة اعضاء فقط لكنه ظل متواصلا في عمله لم يثنه شيء حتى انه لم يكن يعتمد على اي تمويل خارجي بل كان يعتمد على اعضاء فرقته فكان كل واحد منهم يدفع مبلغا ماليا بسيطا يتداركون فيه نفقات مقتضيات العمل الرئيسة او لشراء بعض اللوازم ، المهم انه قضى السنة الاولى على اعداد ممثليه و تأسيس مشروع المستقبل وبعد مضي ستة اشهر من سنتهم الاولى استطاعت الفرقة ان تنجز استعداداتها للقيام بعدة جولات في الدول الاسكندنافية ولكن في ظروف صعبة وقاسية اذ لم يكن ثمة منتج داعم للفرقة سوى دعم الاعضاء وثمن تذاكر الدخول الذي كان يترك باربا تقديره الى جمهور المشاهدين في امكنة اختصرت على المدارس والمنظمات الثقافية لكن عروضهم اثارت اهتمام الصحافة الدانماركية فحصلت الفرقة

على اهتمام المجلس البلدي في (هولستبيرو | مدينة دانماركية ذات اهتمام ثقافي) ليؤسس فيها مركزا للأبحاث المسرحية ويستقر في ذلك المكان البعيد المظلم ذي البحار المتجمدة مختارا مكانا في اطراف المدينة الصغيرة وهو عبارة عن مجمع من الاكواخ والابنية العسكرية القديمة وفيه اجتمع ممثلون من مختلف الجنسيات يعملون اكثر من عشر ساعات في اليوم الواحد يبدؤون منذ الساعة السابعة صباحا ويستمر العمل والتدريب لعدة شهور وقد تمر سنوات وعملهم لم ير النور وقد يتم الاستغناء عنه كونه جزء من التدريب ولم يعتمد باربا في عمله على ممثلين محترفين او من الهواة بل وحتى لم يكونوا ممن تلقى تعليما في معهد او جامعه متخصصة بل على مجاميع من المحبين للمسرح لكن يشترط فيهم اهتمامهم بالبحث والاكتشاف ، فالفرقة المسرحية الجديدة لم تكن فرقة تقليدية بل هي مركز ابحاث (معهد انثروبولوجيا المسرح) اعتمد في بحوثه على خزائن الممثل في المسرح الشرقي وافتقارها عند ممثلي المسرح الغربي وبهذا فهو وجد من خلال ابحاثه ودراساته الادائية في المسرحين (الشرقي والغربي) ان الممثل الغربي لا يمتلك مخزونا من النصائح العضوية او التقنيات التي يمكن ان يستند عليها في توجهه وهو يبني اسس فنه وفق الطرح الانثروبولوجي المسرحي فان الممثل الغربي يختلف عن قرينه في مسرح الشرق الاقصى الذي يستند على جسد عضوي ونصائح مطلقة مجدية ، اي مبنية على قواعد للفن شبيهة بالقوانين لنظام شفروي معين ، فهو منظم في اسلوب من الافعال المنغلق على نفسه والذي ينبغي ان يتكيف له كل الممثلين من ذلك النوع ان بحث باربا في (انثروبولوجيا المسرح)مركزا على المبادىء المتشابهة بين الثقافات ، ليس للوقوف على اسباب هذا التشابه ولكن البحث في امكانية استعمالاتها للممثل الغربي والشرقي على حد سواء ، فالنظام الشفروي في المسرح الشرقي موروث لدى

الممثل يكرس كل حياته لتعليمه وتعلمه وفي حياتنا اليومية نستعمل نظاما شفرويا يرتبط بثقافاتنا وحالاتنا الاجتماعية وطبيعة مهنتنا ولكن العرض المسرحي يشترط نظاما شفرويا للجسد يختلف كليا دعا باربا الى ما اسماه (المسرح الثالث) وكان قد عنى بالمسرح الاول هو (المسرح التجاري) المسرح المدعوم والذي وصل اوجه ولكن على الرغم من نشاطه وانتشاره فهو يراه مسرح ميت ، اما المسرح الثاني فيقصد به (المسرح الطليعي) الذي يترك فيه المخرجون الممثل ولا يعتنون به فيظل اشبه بالدمى يتحكمون بتحريكها في العرض ، اما المسرح الثالث فيصفه باربا بانه ذلك المسرح الذي يجابه المشاهد برسائل من حياة عميقة وهذه الرسائل هي نتاج حدس المتفرج على مستوى من المعرفة تكون اعمق من مستوى العقل المنطقي وبهذا كان اعتماده على الجدل بين خيال الممثل وتجربته العقلية في الواقع وتطورهما في تجربة غير محسوبة مسبقا حدثت في ايطاليا وتحديدا في العام (١٩٧٤) حيث قام اعضاء الفرقة بزيارة لبعض الاصدقاء وكانوا يحملون معهم الاتهم الموسيقية فتبعهم الناس بدافع الفضول فوجد الاعضاء انفسهم محطين بالناس حيث كانوا يتوقعون انهم سيقومون بفعل شيء ما فراحوا يعزفون ويغنون ثم قدموا شيئا من تمارينهم الصوتية ومن ثم طلب الناس منهم ان يسمعوا اغانيهم فغنوا اعاني الحب واغاني العمل والولادة وغيرها فضار الممثلون مشاهدين والناس عارضين ومن هنا تولدت فكرة (المقايضة) عند باربا اذ تكررت تلك التجربة مع سكان جزيرة (ساردينا)الذين قدموا لهم عروضهم مقابل ان يقدم لهم الرعاة والفلاحين رقصات واغان شعبية حيث استخدمت بعض من تلك الرقصات في تدريباتهم المسرحية وأعيدت تجربة المقايضة في مدن امريكا اللاتينية وافريقيا.

كانتور

هو (تادووتش كانتور) المولود في عام (١٩١٥) بقرية (فيروبول) احدى القرى الصغيرة الواقعة شرق (بولندا) ولم تكن تلك القرية سوى ساحة و سوق وازقة صغيرة عتيقة تعود في الزمن الى ما قبل الحرب العالمية الاولى بكثير ، في تلك الساحة ثمة كنيسة صغيرة وفي الجانب الاخر من الكنيسة بيتا كهنوتيا ومقبرة ومن الجهة الاخرى معبد يهودي وازقة يهودية ضيقة ومقبرة اخرى لكنها مختلفة ، الجهتان متعايشتان في انسجام تام رغم الاختلاف في شكل الاحتفالات التي تقام في كل جانب ، في تلك القرية ايضا طبيب وصيدلي ومدرس ورئيس شرطة ، بشكل عام ان نمط الحياة في تلك القرية يشبه بيوتها وتكوينها وكان والده هو معلم المدرسة الذي ذهب الى الحرب ولم يعد الى بيته مما اضطرت امه ان تأخذه هو واخته ليعيشوا مع خالها (الخوري) الذي يسكن البيت الكهنوتي في جانب الكنيسة وظلوا مع خال امهم فترة من الزمن كانت الكنيسة بالنسبة له وهو طفل صغير عالم مليء بالأسرار ، كان يشاهد مسرح العرائس وعروض المسرح الكنسي التي ظلت تلك العروض عالقة في ذاكرته ، بعد مضي اربعة عشر عاما انتقل الى مدينة ثانية (تارنوف) وهي من المدن القديمة والمليئة بالأبنية الاثارية والكنائس القوطية ، في مدارسها انهى دراسته الاعدادية والثانوية وفيها ايضا بدأت اولى محاولاته بالرسم متأثرا بالرمزية لذا قرر ان يكون رساما ومنها التحق بأكاديمية الفنون الجميلة في العام (١٩٣٤) لكن رغم قبوله في الكلية لم يكن نشطا بسنواته الاولى الثلاثة اذ كان خاملا كسولا لا يملك اي طموح ، تعلم ما يمكن تعلمه من اساتذته الملتزمين بالمنهج لاسيما ما يخص تقنيات لغة الرسم . لكن ثمة حدث مهم في مراحله الدراسية

الاخيرة هو لقاؤه بالمصلح الفني والسينوغرافي (كارول فريتش) في مشغله (الاتيليه) والذي لم يكن يقبل سوى اربعة من الطلبة فقط وكان لذلك اللقاء اثر كبيرا في تبلور ما يفكر به كانتور خاصة وان ذلك السينوغرافي من تلامذة (كريك) عاصر كانتور احداث الحرب العالمية الثانية وتأثيرات الاحتلال النازي لبولندا واستخدامها كجبهة لشن الحرب على روسيا والى جانب تأثره بالفنانين الرمزيين وانغماسه بالرمزية اهتم ايضا بالبنيوية و الباوهاوس كان يبحث عن كل ما هو طليعي وتجريبي مثلما تأثر كثيرا با المسرح الروسي لا سيما تجارب (مايرهولد ، تايروف و فاختانكوف) وفي العام (١٩٤٧) سافر الى فرنسا وفي عاصمتها باريس تعرف على حركتها الطليعية للفن الحديث عمل كانتور رساما وشغل حيزا واسعا في المشهد التشكيلي البولندي كما اشتغل سينوغرافي ليصوغ رؤاه التشكيلية للعديد من الاعمال المسرحية ، قدم فيها تصاميما تجاوز فيها السائد والمألوف مما دفعه ليؤسس (كريكوت 2) في عام (١٩٥٦) بمدينة (كراكوف) البولنديه ليكون مختبرا له بعيدا عن المؤسسات المسرحية ، جعل من هذا المختبر (مقهى | مسرح) ادبي ينشطه اساسا فنانون تشكيليون ، اراد منه ان يكون طرفا نقيضا للمسارح الرسمية ، طالما انه لا يقدم نفسه على اساس انه مؤسسة محترفة بل انهم مجموعة فنانين يلتقون مع بعضهم البعض محترفين وهواة (رسامين ومعهم شعراء ومنظرين في الفن) جل همهم ان يتقاسموا مع كانتور نفس الاحلام ، فقدم في ذلك المقهى | المسرح عددا من تجاربه المسرحية الاولى التي بحث فيها عن اشكال جديدة في العرض المسرحي وقد انتجت بحوثه تلك مراحله الاخراجية الثلاثة :-

١- مسرح الشكل :- الذي اعتمد فيه على الادوات الجاهزة وهي ادوات موجودة في حياتنا

الواقعية وفيها رفض التعامل مع المواد المصنوعة بحجة انها لا تملك طبيعة حية شانها في ذلك شان الممثل تماما .

٢ – مسرح الواقعة : - ويسمى ايضا مسرح الاحداث الحية وكنموذج لهذا عرض (السيرك) الذي قدمه في مسرح كريكوت 2 والذي لا يقدم شيء غير حالة السيرك وما تضفيه على المشاهد الذي يمكنه التجول في انحاء المسرح غير مقيد بمكان بعينه وبهذا فهو يحدد الرؤية الخاصة به

٣- مسرح الموت : - وهي المرحلة الاخيرة التي بداها في منتصف السبعينيات ، تقوم على نزعة فلسفية تشاؤمية ورؤية ميتافيزيقية تتجاوز الواقع مكرسا بها كل تجاربه مقدمة في ثلاثية الموت (صف الموتى ، لن اعود ابدا ، اليوم عيد ميلادي) والمسرحيات الثلاثة تحمل نفس الفكرة من خلال طرح موضوعة الحرب وما تفرزه في النفوس البشرية يعد كانتور الذي اجتمعت عنده عدة فنون (رسام ، سينوغرافي ، مخرج تجريبي ، كاتب ، منظر وممثل) واحد من اهم مخرجي الحركة الطليعية في بولندا والعالم ولعل اهم ما يميز عروضه المسرحية عبر تجربته المسرحية هو : -

١- تعامل مع النص بوصفه مؤلفا له وليس مادة منفصلة اي ان النص والسيناريو جزء متكامل لعمل واحد مؤلفه المخرج

٢- الممثل يستلم فكرة جاهزة يبلورها تمثيلا وحركة على الخشبة وبصورة اليوم العادي من ايام الحياة ليوفر للجمهور صورة انية تتمتع بالتكوين الفني والجمالي والتشكيلي على

الخشبة فهو يعطي فضاء واسع من الحرية للممثل في التفكير والتحليل واتخاذ القرار .

٣- يبقى كانتور في كل عروضه التي قدمها على المسرح موجودا مع الممثل مشاركا في العرض على الرغم من ان وجوده ليس له علاقة في العرض ومجريات الاحداث ولا بحركة الممثل لكنه كان يصر على التواصل مع المتلقي كي لا ينسى بانه هو صانع العرض ومبدعه الحقيقي وذلك لخلق شيء من الايهام والتواصل.

كروتوفسكي

مخرج ومنظر مسرحي بولندي ولد في مدينة (ريزيزوف) الواقعة شرق (بولندا) في عام (١٩٣٣) ، درس الفن المسرحي في (مدرسة مسرح الدولة) ومن ثم سافر الى (موسكو) ليتتلمذ على يد احد طلبة (ستانسلافسكي) كما درس ايضا في (مسرح ستاري)ب (كاراكاو) كانت دراسته الاولى قد تخصصت في فن التمثيل لكنه سرعان ما تحول الى فن الاخراج وقدم مسرحية (الكراسي) ل (يوجين يونسكو) وبعد مضي عامين اسس الى جانب (لودفيك فلاشن) – (المختبر المسرحي)وكان مقره الاول في مدينة (ابوله) البولندية ثم نقلاه في العام (١٩٥٦) الى مدينة (فروكلاف) وقد تحول المختبرالى معهد للابحاث الى جانب تطبيقاته المعملية التي انتج فيها اعماله المسرحية مخرجا (قابيل ، كورديان ، فاوست ، الامير الصامد ، القيامة في صور) ، قدم عروضه المسرحية في (الدانمارك ، السويد ،النرويج ومن ثم باريس) ، بهذه العروض الستة وجولاته تلك عد كروتوفسكي واحد من اهم المجددين في المسرح العالمي المعاصر . ان دراسة كروتوفسكي في روسيا واطلاعه على منهج ستانسلافسكي ومن ثم مايرخولد فضلا عن دراسته لارتو و برخت كان لهم الفضل الاكبر في تأسيس

منهجه المسرحي الى جانب قربه من المسرح الاسيوي (تقاليد المسرح الشرقي القديم | النو الياباني ، الكاثاكالي الهندي ، اوبرا بكين) يضاف لها استفادته من علوم النفس والاجتماع والانثروبولوجيا الثقافية فكلها تشكل مصادر واضحة لمسرحه الذي سعى لتاسيسه في مختبره المسرحي تركز اشتغال كروتوفسكي في منهجه الأخراجي على الاقتصاد في الوسائل والادوات المسرحية او الاستغناء عنها كاملا لكنه يبقي على الممثل كعنصر حي | مقدس الى جانب المتفرج حتى انه في احد عروضه اقتصد ايضا في اعداد الممثلين والمتفرجين وقدم عرضا بممثل واحد ومتفرج واحد 0 ومن المهم ان نشير ان الاقتصاد الذي اتبعه في عمله لم يأتي لعوز مادي او فقر في الامكانيات اذ اسيء فهمه في بلداننا العربية ، فهو يرى في (النص) مثلا انه عنصر من عناصر العرض وليس العرض كله فأهميته تكمن في تحريض الممثل على خلق الدور وليس على اعادة انتاج الشخصية وبهذا فهو عمل على جعل النص في خدمة الممثل كمحرض ومنتج اما الفضاء المسرحي فقد اعتمد على الممثل ايضا في تخيله وتأسيسه سواء كان (ديكور ، ازياء ، ضوء ، موسيقى ، ماكياج) فعلى الممثل في مسرحه ان يشكل وينتج في جسده ذلك الفضاء فبألغائه لتلك العناصر سمي ب (المسرح الفقير) والاصح تسميته (المسرح الغني) فهو يرى ان كل تلك المكونات هي فائضه و بناءا على ذلك قال المخرج (بيتر بروك) عن مسرحه :- (ان المسرح الفقير هو اغنى مسرح في العالم ، غني بفقره). يرى كروتوفسكي الممثل في مسرحه بانه (كاهن) فهو منتج للشخصية من خلال (جسده وروحه) وفنه يقوم على التعويض لكل ما تم اختزاله فيعوض عن الماكياج والتشوهات الخلقية بعضلات الوجه والتحكم بها وكذلك يعوض عن الموسيقى بواسطة الاصوات التي يقوم هو بأنتاجها او بالقرع على قطع او اشياء موجودة في العرض وكذلك الازياء فهو يقوم بالارتجال

باية قطعة ملابس يمكن ان يرتديها ان الاداء التمثيلي في منهج كروتوفسكي يتنوع من خلال حدوث « تحولات كبيرة في شخصية الممثل : فالممثلة يمكن ان تلعب سكرتيرة ، ثم رئيسة عمل ، ثم تلفون ، ثم الة كاتبة ، ثم اريكة الخ « وتتداخل اساليب اداء الممثل الواحد وبسرعة فيمكن ان يؤدي الممثل مشهدا ما بطريقة صناعية ، ثم بالأسلوب الطبيعي ثم بالبانتومايم ثم بالطريقة المرتجلة . يحدث كل هذا بفقر مبني عن قصدية لينتج في نهاية الامر غنى ادائي

المسرح الاسود

ويسمى أيضاً (مسرح الإضاءة السوداء) وتعود جذوره إلى بلاد الصين وفي فترة موغلة بالقدم، ثمة أسطورة قديمة تحدثت عن نشأة هذا المسرح مفادها (ان احد أباطرة الصين) حدث وان وافت المنية ابنه فكان وقع الحزن عليه في أشده ولم يستطع نسيانه فبادره احد السحرة المقربين إليه بتقديم عروض تمثيلية تعتمد التسلية والترفيه في مواضيعها لكي يتناسى الإمبراطور حدث موت ابنه او انها تقلل من وطأة الحدث وذلك باستخدام الظلال المتحركة خلف شاشة بيضاء مضاءة بالشموع) أي (عروض خيال الظل) و بمرور الزمن انتقلت عروض الظل إلى بلدان العالم ومنها العالم الأوربي ومن بين تلك البلدان تشايكسلوفاكيا لكن عروض المسرح الأسود التي تقدم اليوم هي لا تشبه عروض الظل بل اتخذت إشكالا و أساليبا مختلفة ومغايرة إلى حد كبير ولكن من المؤكد أن مجددي هذا الفن اعتمدوا في البدء على تلك العروض. والمسرح الأسود الحديث نشأ في عقد الخمسينيات من القرن الماضي ابتدعه الفرنسي (جورج لاني) مخترع المصباح فوق البنفسجي، ولهذا المصباح خاصية أنه لا يظهر من الألوان سوى اللون الأبيض و الألوان الفسفورية حينما يكون المحيط معتماً، وفي (براغ)

العاصمة التشيكية ظهر نمط جديد من هذه العروض استخدمت فيه الظلمة إلى جانب (اللون الأسود) الذي يجلل المسرح كله فضلاً من استخدام الأشعة فوق البنفسجية كما استثمروا الملابس السوداء المثبت عليها ألوان فسفورية لذا جاءت تسمية هذا المسرح (مسرح الإضاءة السوداء) أو (المسرح الأسود) وقد نشط هذا المسرح أبان فترة الاحتلال السوفيتي وقد وجد فيه الجمهور لتشيكي ذاتهم لما فيه من مقاومة ونقد لاذع للحكومة وللمحتل وبهذا حقق له حضور في داخل البلاد وفي عقد الستينيات من القرن المنصرم قامت فرقة سوداء بتقديم عروضها بقيادة المخرج (جيري سيرنك) في عدد من البلدان الأوربية وعلى اثر تلك الجولة اعتبرت براغ (عاصمة للمسرح الأسود). ويمكن اعتبار التطور الأهم في حركة المسرح الأسود في براغ هو ما قام به الكاتب والمخرج (لوفيان لوكاتش) حيث استأجر قاعة رسم مهجورة وقيل أن الأشباح تسكن في تلك القاعة وراح يجرب فيها انعكاسات الضوء وامتصاصه فهو يعرف أن العين البشرية لها قدرة محدودة في رؤية الأجسام وتأثير الضوء عليها فإذا أضيئت أجزاء وعتمت أجزاء أخرى من خلال تصميم دقيق ومحكم فان النتيجة ستكون مبهرة لاسيما أن الضوء الأبيض إذا تحرك على جسم اسود أو إن الضوء الأسود اذا تحرك على جسم ابيض سيضمن جذب انتباه المتفرجين وبعد أجراء تجاربه أنضم إليه مجموعة من أصدقائه حتى وصلوا إلى نتائج مرضية نوعاً ما فتم تأسيس (مسرح الفرقة السوداء) ورغم عبقرية الفكرة لم تلق اهتماماً وذلك لصعوبة التحكم بالضوء و أطواله الموجية التي تتوافق مع إبداعات المصمم و تحليقاته مع فكر الكاتب و خيالات المخرج لكن لوكاتش و أصدقاءه أعادوا إحياء الفكرة مرة ثانية في مطلع ثمانينات القرن الماضي فهم أسسوا الفرقة السوداء (المسرح الوطني للضوء الأسود) وقد استمرت تجاربهم ما بين نجاح

و إخفاق لكن الجميع كانوا يؤمنون بمستقبله وهذا ما جعلهم يصرون على الاستمرارية حتى بعد رحيل (لوكاتش) بل أنهم في يوم رحيله تعاهدوا على التواصل فاشتغلوا بوحدة معملية، اجتمعوا مع علماء الفيزياء والضوء حتى توصلوا في العام ٢٠١٢ إلى تقنية جديدة تعتمد على احد تطبيقات فرق الضغط وتأثير الضوء عليه وذلك باستخدام احد الغازات النبيلة التي ليس لها تأثير سلبي على البشر ليعلنوا عن مسرح جديد وجيل جديد لتلك الظاهرة القديمة.

و أن المسرح الأسود شكل من إشكال العرض المسرحي الذي يعتمد على المخرج في الفنون البصرية المتنوعة (رقص، تمثيل، غناء، دمى، أفلام، رسوم متحركة، سينما، إضافة إلى الموسيقى والمؤثرات الصوتية) وله قوانينه الخاصة إذا أن الجمهور يجلس في قاعة معتمة تماماً فالضوء يفسد العرض ويبطل سحر اللعبة وسرها، والسر في هذا المسرح أن الممثل يرى الجمهور ولا يراه احد سوى الأجزاء التي يريد أظهرها وهناك آخرون معه يساعدونه في الحركة مثل القفز إلى الأعلى أو الطيران أو تحريك أجزاء أو قطع من الاكسسورات أو الديكور ففي المشاهدة تغيب الجاذبية تماماً فالاضاءه فوق البنفسجية تكشف الإشكال المتحركة أو أجزاء منها فقط ذات اللون الأبيض أو الفسفوري وحين التعرف على إسرار المسرح الأسود يبدو أنه بسيط وهو أن الممثلين يلبسون ملابس سوداء حتى الوجه مغطى بقناع اسود فيه فتحات للعينين وفتحة أخرى للفم ويدور في فضاء مجلل بالسواد سقف المسرح و الأرضية و الجوانب وفي ذات الوقت فأن المشاهد أيضاً يجلس في قاعة معتمة لا يسمح للضوء بالدخول أليها إلا ضوء الأشعة فوق البنفسجية وفي حالات ضرورية يحتاجها العرض يستخدم فيها الأضواء للكشف أو الإيهام في حين يرتدي الممثل قفازان بيضاوان تحت تلك الأشعة فأن المشاهد لا يرى سوى القفازين وفي نفس الوقت لو ارتدى حذاء بلون

فسفوري اخضر وقطع المسرح من اليمين إلى اليسار فأن المشاهد بديهي يرى حذاءين يقطعان المسرح، أما لو لبس ممثل بنطالا بلون ابيض أو أي لون فسفوري وحمله ممثلان وسارا به فوق الخشبة فأن المشاهد يرى بنطالاً طائراً و الشيء نفسه يحدث حين تدخل كائنات أو علامات مطلية بذات الألوان (فراشة، نجمة، سمكة، سهماً ... ألخ) محمولاً من قبل الممثلين فأن المشاهد يرى تلك الكائنات والعلامات طائرة في فضاء المسرح ولا يرون الممثلين ولكي يتوضح الأمر فقد شاهدتُ عرضاً مسرحياً في عروض المسرح الأسود حمل عنوان (حلم). لم يكن ثمة ستار يفصل المنصة عن الجمهور بل الظلمة وحدها هي التي تجثم على المكان كله وثمة صوت للموسيقى الحالمة بقيت تلك الظلمة ولم تمضي سوى لحظات حتى يكشف الضوء عن كتله بيضاء غير واضحة المعالم، تتحرك تلك الكتلة في موضعها ببطء فيما يمتزج صوت ساعة مع الموسيقى ليظل في آخر الأمر صوت الساعة هو المهيمن على المشهد حتى تتضح تلك الكتله أنها امرأتان كانتا مغطتان بقماش ابيض الأولى نائمة على رجل الأخرى وكلتا هما ترتديان ملابس بيضاء وفسفورية. من عمق المسرح تهب ريح تحمل معها ورقتان بيضاوان، الورقتان تقتربان من الممثلتين. المرأة النائمة تتحرك حتى تستيقظ من نومها تقترب منها الورقتان، تحاول الإمساك بأحداهما لكن الورقتين تبتعدان ثم تعودان وتتكرر المحاولة حتى تمسك بهما وتعرضهما للجمهور.

بيتر بروك

واحد من اهم مخرجي المسرح المعاصر، مازال يعيش ويعمل وهو على ابواب العقد التسعيني ، من مواليد العاصمة البريطانية لندن (١٩٢٥) قدمت عائلته من (روسيا) فهو ليتواني الاصل هاجرت ابان الحرب العالمية الاولى الى فرنسا في اول الامر ومن ثم استقر بها المقام في المملكة المتحدة ، كان ابوه عالما فيزيائيا وامه حاصلة على شهادة الدكتورا في علوم الكيمياء ، في سنوات عمره المبكرة تنبه لوجود جهاز عرض سينمائي في البيت كان يستخدمه ابوه واخوه

الاكبر فراح يحلم في ان يكون مخرجا لافلام السينما وحدث ايضا ان شاهد عرضا مسرحيا للاطفال قدم في احد المكتبات (مسرح عرائس) فكانت تلك المشاهدات مفتاحا للتعلق بعوالم المسرح والسينما كان ابوه يطمح في ان يكون بروك قانونيا كي لا يكون اقل شانا من اخيه الاكبر الذي درس الطب فالتحق ب (جامعة اوكسفورد) لكنه ترك الدراسة راغبا في دراسة التصوير الفوتوغرافي وبعد مناقشات طويلة بينه وبين ابوه توسط له الاب للعمل في ستديو للأفلام التسجيلية شريطة ان يعود بروك لدراسته الجامعية . درس بروك (الادب المقارن) الى جانب دراسته للغات (الفرنسية ،الروسية ، الالمانية) وخلال تلك المرحلة نفذ عددا من الافلام السينمائية الى جانب عمله كممثل مسرحي وبهذا فان بروك لم يحصل على اي تعلم اكاديمي ولم يدرس فن المسرح على يد استاذ ويتخرج من مؤسسة اكاديمية حتى انه في عمله الأخراجي للمسرح لم تكن له درايه بعلم الاخراج وفنه فكل الذي عمله اشتغل على تحريك ممثليه داخل الاطار وفي وسط الديكور وحسب ايقاع الموسيقى تحت الاضواء فلم يكن يهمه النص الادبي مستفيدا من دراساته ومشاهداته لفن السينما بعد عرض مسرحية (خاب سعي العشاق) التي قدمها وهو في العشرين من عمره انتقل الى باريس وذاعت شرته فيها وتواصلت عروضه في العديد من مدن العالم (لندن ، ستراتفورد ، نيويورك ومدن اخرى) اذ قدم عددا من الاعمال (الكوخ الصغير ، بيت الازهار ، الزيارة ، ايرما لادوس ، حلم ليلة صيف ، الديك المقاتل ، الملك لير ، مارا صاد وغيرها) وأوبرات (فاوست) ، (يوجين الونيكن) وبعد كل هذا العطاء والنجاح استدعته (منظمة اليونسكو) له (معمل مسرحي) في باريس ليطبق فيه نظرياته المسرحية في سبعينيات القرن الماضي في العام (١٩٥٠) التقى ب (برتولد برخت) و ناقشا مشاكل المسرح ولم يكونا متفقان في ارائهما كما انه التقى ب (غروتوفسكي) ولم يكن هو على معرفة مسبقة به لكن شخص ما اخبره ان هناك مخرجا يعتمد على منهج ارتو مثله ثم صارت بينه وبين غروتوفسكي صداقة عميقة فكلاهما كانا يسعيان لهدف واحد ولكن كل واحد منهما له طريقه الخاص ، اما عن اختلافه الجذري مع ستانسلافسكي فهو يرى ان ستان يقوم ببناء الشخصية كما يبنى الجدار فيما يقوم هو على العكس منه (الهدم) فعلى حد تعبيره (بروك) يقول : ان ستان يقوم بالأعداد وانا اقوم بالميلاد . غادر بروك كل نجاحاته في المسرح الواسع والكبير واستقر في العام (١٩٧٠) بمركزه البحثي مؤسسا فيه فرقته الخاصة التي اطلق عليها تسمية (المركزالدولي للبحث المسرحي) التي ضمت مجموعة من الممثلين من مختلف الجنسيات وهي ليست فرقة تقليدية بل فرقة للبحث وفي اول نتاجاتها اختار (منطق الطير) ولم يكن نصا مسرحيا بل قصيدة شعرية صوفية للشاعر الفارسي (فريد الدين العطار) اسماها بروك (مؤتمر الطيور) حاول ان يصل بأفكارها الى اي شخص وفي اي مكان وبدء برحلة في العام (١٩٧٢) وكان جميع الممثلين لا يتكلمون الانكليزية ، كانت الرحلة مكونة من مجموعة عربات (لاندكروز) خطط لها ان تستمر ثلاثة اشهر و خمسة عشر يوما بدأت من (الجزائر ، النايجر ، نايجيريا

، بنين ، توغو ومالي) ، لم يكن ثمة برنامج معد مسبقا ولم يكن بروك نفسه كان يهدف الى تأسيس تلك الفرقة لتكون فرقة عالمية نسعى لتطوير اسلوب تركيبي عالمي في فن التمثيل بل كان يسعى الى تبادل الخبرة الثقافية | الحضارية تكون اللغة فيها تجربة رئيسة لهذا عمل استكشاف لغة جديدة (لغة النغمات و الاصوات التي ليس لها معنى مفهوم اي ان الممثل يتوجب عليه ان يكون قادرا على بناء لغته التحليلية – السايكولوجية الخاصة بالأصوات والايماءات بالطريقة نفسها التي يخلق فيها شاعر عظيم لغة كلماته . تميز منهج بروك الأخراجي بالتنوع على المستويين التنظيري والتطبيقي وقد اطلق على المنهج الذي اشتغل عليه ب (المنهج الميزانسيني) فهو يعمل على جمع عدد من التقنيات والتصورات الاخراجية ممن سابقه او جايله فالى جانب اعماله الأخراجية اصدر مجموعة من الدراسات وقد جمعها في كتابين مهمين (الفضاء الخالي) و (النقطة المتحولة) .

اريان مينوشكين

ولدت (اريان مينوشكين) في العاصمة الفرنسية (باريس) في العام (١٩٤٠) من ابوين روسيين ، درست فن المسرح في السوربون وحققت نجاحا متميزا في اخراجها لمسرحية (عرس الدم) للاسباني (لوركا) وبعد تخرجها من الجامعة وتحديدا في العام (١٩٦٤) اي في سن الرابعة والعشرين من العمر اسست فرقة مسرحية اطلق عليها اسم (فرقة مسرح الشمس) بصيغة (جمعية عمالية انتاجية) وصل عدد الاعضاء فيها الى الاربعين عضوا وجميع الاعضاء يتقاضون راتبا شهريا يدفع لهم طوال السنة وحينما تكون الحالة المادية للفرقة متدهورة تدفع لهم سلفا مالية ويدير الفرقة مكتب منتخب من التعاونية العمالية وبهذا فهي فرقة مسرحية عمالية تعاونية لا تعتمد النجوم ، و لانهم تعاونيون سعوا لتجاوز التخصص الدقيق على الرغم من وجوده حيث ان الفريق الفني في الفرقة يتكون من عدد من الاشخاص فعملوا على ان يتعلم كل واحد منهم مهنة الاخر وهذا الامر ليس باليسير والى جانبهم يقف

الممثلون حتى استطاعت الفرقة ان تعمل بروح الجماعة ، الجميع يصنعون المستويات ، يفككون الديكورات ، يعملون في الصوت ، الجميع يعملون في الرسم واعمال الخياطة واللوازم المستخدمة في التمثيل ، على الجميع ان يتعلموا صنع الاشياء التي تتطلب الدقة وبهذا فهم تجاوزوا مشكلة مهمة اذ لاتمتلك الفرقة ادارة كاملة وثابتة مع بقاء مينوشكين هي القائدة للفرقة والعنصر المحرك لكل اعمالها .

استقرت الفرقة فيما بعد في (الكارتوشري | مصنع اسلحة قديم) بالقرب من العاصمة باريس وقدمت الفرقة منذ تأسيسها عدد كبير من الاعمال المسرحية منها (البرجوزيون الصغار ، الكابتن فراكاس ، حلم ليلة صيف ، المهرجون ، نهاية اب ، العصر الذهبي ، الاتريدون) الى جانب اعمال سينمائية اخرجتها مينوشكين ايضا .

ان اسلوب العمل الجماعي هو السمة البارزة في عمل الفرقة الذي اتبعته منذ تأسيسها ولم يتغير حيث ينطلق العمل من فكرة ثم يتركب النص ومن بعده العرض وقد اطلقوا تسمية (الخلق الجماعي) على الارتجال الذي يعتمدونه في تأليف النص المسرحي ففي البدء يكون الجميع وجها لوجه يحمل كل واحد منهم مشاركته الفردية في الابداع وبعد مرور فترة لا تزيد على الشهر او الشهرين يكون الامر مختلفا فبعد الارتباك ، ارتكاب الاخطاء ، التلعثم في التفكير والتعبير ، يتوحدون في الانتاج اما اذا كان النص مكتوبا فالمجموعة لا تعمل على تخريب النص عند اختياره فليس ثمة حكم مسبق على ان النص المكتوب نصا متهرئا بل ان المجموعة ترى في ان النص المكتوب غير معد لما تسعى المجموعة في البحث عنه من خلال القراءة الجديدة والمغايرة فثمة فاصلة زمنية طويلة بين بين زمن النص وزمن العرض وكثيرا ما تتدرب الفرقة على عمل مسرحي وتؤجل انتاجه وتقديمه اما لعجز مالي او لعدم

الوصول الى شكل مناسب له لذا تجد الفرقة في بحث وتمرين متواصل قد يصل الى (١٠) عشر مسرحيات ، حتى ان المخرج يوحي بشكل المسرحية ولا يفرضه ، لا يطلب من الممثلين ان يفعلوا بل يطلب ان يغيروا ، يرفض بعض الاشياء ذلك لان عمله يعتمد على الابتكار على العكس من المخرج في المسرح التقليدي الذي يحضر ويكتب رؤياه قبل التمرين ، في مسرح الشمس فانهم يكتبون بعد التمرين مثلا (يسجلون ارتجالاتهم ومن ثم يستنسخونها ويعيدون تدوينها ثانية وهكذا لأزالة ما هو عالق بها ومن ثم على المخرج ان يقوم بتركيب وربط مفاصل المرتجلات الواحدة بالأخرى وهكذا يستمر التمرين عندهم لمدة ستة او ثمانية اشهر لكن ليس بشكل متواصل فهم يمثلون يوم ، يومين ومن ثم يتوقفون لمدة اسبوع او شهر يفكرون ومن ثم يعودون للتمثيل هكذا هم يعملون .

بينا باوش

هي (فيليبين بينا باوش)المولودة بمدينة (زولينغن) الصناعية القريبة من (دوسلدوف) الواقعة غرب المانيا في عام (١٩٤٠) بدأت الرقص في سن مبكرة حيث كانت عائلتها تملك مقهى تقدم فيه لوحات راقصة وكانت منذ طفولتها تتابع الراقصين في حركاتهم وتحركاتهم فبدأت الرقص متأثرة بمشاهداتها تلك ، وفي سن مبكرة دخلت جامعة (فولكواتج) في (اسن) لتدرس الرقص على يد (كوارت يوس) وهي في الخامسة عشر من عمرها ، وبعد تخرجها من الجامعة في عام (١٩٥٩) في عام واحد حصلت على بعثة دراسية في الولايات المتحدة الامريكية لتدرس الرقص في مدرسة (جولبارد) وبعد اكمالها الدراسة عادت الى المانيا لتعمل (مديرة فنية) لفرقة باليه (اوبرا فوبرتال)التي سميت فيما بعد (مسرح فوبرتال بينا باوش)

المتخصص في عروض المسرح الراقص حيث نال شهرته من خلال العروض التي قدمتها باوش وكانت هي المخرج والمصمم والمعلم في ذلك المسرح تعد بينا باوش مبدعة الرقص الحديث بحق اذ عملت على تطوير التعبيري وخرجت به من جمهوره النخبوي الى الجمهور الاوسع وعبر اعمالها التي قدمتها والتي تجاوزت الأبعين عملا راقصا منها (طقس الربيع ، صرخة سمعت فوق جبل ، الخطايا السبع المميتة ، ريناتا تهاجر ، مقهى مولر وغيرها من الاعمال) وعلى الرغم من ان العرض الاول التي قدمته لم يكن مقبولا حيث استقبله الجمهور والنقاد بالفتور والرفض الا ان عدد قليل من النقاد دافعوا عنه لكنها حققت حضورا متميزا في رحلاتها خارج المانيا مما رشح شهرتها في الداخل فصارت مدينة (فوتربال) التي استقرت بها الفرقة ومسرحها الخاص مركزا للمسرح التعبيري فضلا عن ان العديد من الفرق المسرحية الاوربية والامريكية قد تبنت الاسلوب الذي اسست له باوش في مسرحها ، فهي تشتغل على اشتغالات الجسد مركزة في عروضها على غياب البطل الاوحد وغياب القصة بالمعنى التقليدي للكلمة ، وعادة ما تتكون من مجموعة حوادث تنتهي بكارثة . وبعد النجاحات التي حققتها المرتكزة على الوعي والاصرار صار الحجز المسبق على عروضها قبل ستة او ستة اشهر على الاقل .

مخرجوا المسرح العراقي

حقي الشبلي

مسرحي عراقي تمرد على السلوك والتقاليد والاعراف المتبعة لذلك البيت البغدادي المحافظ الذي يرى من يمثل على المسرح منقصة وعار ، ففي عام (١٩١٣) ولد حقي بمنطقة (

البوشبل) ببغداد في بيت رجل ديني صوفي ، كان يعمل ضابطا في الجيش العثماني (رشيد الشبلاوي) ، كان ابوه رجل غيور على وطنه و وطنيته ، وبسبب مواقفه الوطنية حيث لم يرق له الاحتلال الانكليزي ولم يروق هو ايضا للأنكليز فتم نفيه الى الهند وظل منفيا هناك لمدة ثلاث سنوات ، وبعد عودته الى الوطن عمل مديرا للشرطة العام وتم اختياره عضوا في مجلس البرلمان لكنه رفضه ورفض منصبه الوظيفي وفضل العمل في زراعة الارض ، في هذا البيت ولد حقي فكيف له ان يختار منقصة وعار ذاك الزمان (المسرح) .

في مدرسة (التفيض) ببغداد يقرا حقي اناشيدا للوطن ويلقي الخطب الحماسية التي تندد بالاحتلال وبتشجيع من معلمي المدرسة واداراتها من الساعين الى غرس الثقافة المسرحية في نفوس الطلبة والطامحين لجعل هذه الثقافة مسايرة للثقافة ذاتها في بلاد الشام ومصر ، شارك الشبلي في الفعاليات التمثيلية التي كانت تقدمها المدرسة حيث كان يخصص ريعها للطلبة المعوزين بسبب الظروف القاهرة الشعور الوطني وحب الوطن في البيت والشارع والمدرسة جعل من الشبلي مرتبطا بالمسرح وتحققت رغبته عند لقاءه بالفنان المسرحي المصري (جورج ابيض) في اول زيارة له لتقديم عروضه المسرحية في العاصمة بغداد وقد اتيح له مرافقة الفرقة اذ اشترك في العرض ضمن افراد الجوقة الاغريقية في مسرحية (اوديب) ، وبعد سفر ابيض وفرقته المسرحية الى بلادهم شكل الشبلي اول فرقة مسرحية طلابية في مدرسته | التفيض اطلق عليها اسم (الفرقة العراقية) وكان من بين العروض المسرحية التي قدمتها الفرقة مسرحية (لولا المحامي) وقد جاء في جريدة العالم العربي الصادرة ببغداد في العام (١٩٢٦) ما نصه : « لقد هزت الاريحية الحاتمية حضرة الشهم المحسن الوطني الكريم السيد محمود بكر الهاشمي فأهدى سيارة خاصة

الى فرقة تمثيل مدرستنا تنشيطا لها وتقديرا منه لما تقوم به من الاعمال السديدة نحو الامة و الوطن جزاه الله عنه العلم خيرا ووفق سراة الامة للناس يه « كما قدمت الفرقة في نفس العام مسرحية (شهداء الانتقام والحرية)التي تم عرضها على مسرح (رويال سينما) .كان طموح الشبلي اكبر فشكل في العام (١٩٢٧) فرقة مسرحية شبابية تعمل خارج اطار المدرسة انظم اليها طلبة مدرستي (التفيض) و(الجعيفر) وحصل الشبلي على موافقة خاصة للتأسيس من وزارة الداخلية العراقية فتشكلت (الفرقة التمثيلية الوطنية) وكان الشبلي هو المدير والمخرج لأعمال الفرقة فضلا عن اداء الشخصيات الرئيسة فيهاحدث وان زارت العراق الفنانة المصرية (فاطمة رشدي) وزوجها (عزيز عيد) لتقديم عروض مسرحية في بغداد والمحافظات وحينها سمعت بالشبلي ونشاطات فرقته المسرحية وتعرفت عليه وعرفت طموحاته في التعلم وتطوير قدراته فتوسطت لدى ملك العراق (فيصل) بان يسمح له بمرافقة الفرقة الى مصر والاطلاع على النشاط المسرحي فيها وحصل الشبلي على موافقة الملك ليظل عام (١٩٢٩) مشاهدا للموسم المسرحي المصري وبعد انقضاء العام عاد الى بغداد ليجد ان فرقته المسرحية قد انشطرت الى فرقتين عمل على تأسيس فرته الجديدة (فرقة حقي الشبلي)وحصل وقتها على الدعم والرعاية من الحكومة العراقية وبعد عرض مسرحية (الحاكم بأمر الله) التي حضر لمشاهدتها (ياسين الهاشمي) رئيس الوزراء العراقي وقد اعجبه العرض فامر بأيفاد الشبلي للدراسة في العاصمة الفرنسية (باريس) وبعد سقوط وزارة ياسين الهاشمي عاد الشبلي من دراسته التي استمرت عاما كاملا وجد نفسه بعيدا عن نشاطات الفرق المسرحية كونه قد تم احتسابه على نظام الهاشمي فتفرغ للعمل في وزارة التربية لتنشيط المسرح المدرسي وكان له الفضل الاكبر في تأسيس ملاحظيات

النشاط المدرسي التي عنيت بالمسرح المدرسي العام (١٩٤٠) سعى الشبلي لفتح (فرع التمثيل) في (معهد الفنون الجميلة) الذي كان قائما باسم (معهد الموسيقى) منذ عام (١٩٣٦) حيث اسسه (الشريف محي) وصار الشبلي رئيسا لقسم التمثيل ومن ثم عميدا للمعهد فيما بعد وظل فيه حتى عام (١٩٥٨) حيث قيام تورة (١٤ تموز) وخلال تلك الفترة اخرج الشبلي للمسرح العديد من الاعمال المسرحية منها (الطاحونة الحمراء ، معرض الجثث ، فتح بيت المقدس ، عقول في الميزان ، الوطن ، يوليوس قيصر ، شهرزاد وغيرها) ٠

ازيح الشبلي من عمادة معهد الفنون وحل محله (ذو النون ايوب) حيث اعتبر من فناني البلاط الملكي رغم انه ظل بعيدا عن السياسة في عروضه المسرحية التي قدمها لكن دوره الريادي ظل مؤثرا في حركة المسرح العراقي ٠

اعتمد الشبلي في عمله الاخراجي على مرجعياته التعليمية التي تعلمها في دراسته بالعاصمة الفرنسية باريس حيث تكرس عمله مع الممثل في انتاج « كليشهات ادائية ٠٠٠سواء في الالقاء وفي الحركة لكنها تتصف بالجمال والجاذبية و التأثير « كما انه كان يتبع الارشادات التي يدونها المؤلف في نصه حول الشخصية وادائها ، فهو « قد يضع مبررا لهذه الحركة او تلك او لهذه النبرة او تلك وقد لا يفعل ، وكان يصر على ان ينفذ الطالب تلك التوجيهات وبدقة و لا يمل ولا يكل اذا لم يستطع الطالب تنفيذه بل يستمر في التدريب حتى يتوصل الطالب الى ما يريد المدرب، وفي كثير من الاحيان كان يصعد هو بنفسه الى المسرح ليؤدي هو امام الطالب موقفا معينا او حركة معينه ويطلب من الطالب تنفيذها وقد استطعنا ان ندرك ان هذا المعلم قد وضه في ذهنه صيغا جاهزة لفن التمثيل وبناء الشخصية لا يستطيع الممثل او الطالب الا ان يجيء بمثلها و لا يستطيع ان يحيد عنها ومن تلك الصيغ اهتمامه

الزائد بالمظهر الخارجي للشخصية اكثر من اهتمامه بالفعل الداخلي «.

جاسم العبودي

في قرية صغيرة من القرى الريفية المبعثرة والبعيدة عن مدينة الناصرية وفي العام (١٩٢٥) ولد (جاسم بن مزعل العبودي) ونتيجة لفقر العائلة وعوزها المادي هاجرت العائلة الى مدينة الموصل ومنها عادت مستقرة في بغداد ، كان ذلك في بدايات الاربعينيات من القرن الماضي ، دخل العبودي الى (دار المعلمين العالية) وفيها تعرف على شاعر ثورة العراق (محمد مهدي البصير) الذي ظل ملازما له واعتبره اباه الروحي ، فوالده (مزعل العبودي) كان واحدا من ثوار ثورة عام (1920) خلال دراسة العبودي في الدار اختار المسرح ليكون مؤلفا له فكتب مسرحيته الاولى (حباة ضائعة) ومن ثم مسرحية (الفرسان الثلاثة) كما اختار له مجموعة من الاصدقاء كان من بين اصدقاؤه الشاعران (بدر شاكر السياب) و(سليمان العيسى) وفي هذه الدار ايضا يخوض اول تجربة له في الاخراج المسرحي فقدم مسرحية (الطير المنتقم) التي كتبها (عبد الجبار المطلبي) ، وبعد هذه التجربة يستهويه المسرح فيقدم اوراقه للدراسة في فرع التمثيل بمعهد الفنون الجميلة ، ويواصل دراسته وهو يخوض في الوحل حافي القدمين خائفا على حذائه الوحيد من التمزق ولكي لا يفوت فرصة الدرس والتميز بين اقرانه بثقافته العالية وقوة الحجة والبرهان ، وينهي العبودي دراسته في المعهد في العام (١٩٤٧) ويلتحق في اول بعثة دراسية لدراسة التمثيل والاخراج في معهد (غودمان ثيتر) بالولايات المتحدة الامريكية ، وهناك في امريكا يخرج للمسرح (كلهم اولادي ، فيدرا ، طبيب رغم انفه ، البخيل) وبعد عودته من الدراسة اخرج للمسرح في العراق مسرحية (الحقيقة

ماتت) ل (عمانوئيل روبلسن) وتعد هذه المسرحية اول مسرحية يتعايش فيها الممثلين مع ادوارهم واول مسرحية تستكمل فيها عناصر العرض المسرحي وتخضع في اخراجها الى المنطق السليم والتبريرات المقنعة للممثل اولا وللمشاهد ثانيا واول مسرحية يتم فيها ضبط الايقاع وتصعيد البناء الدرامي . في العام (١٩٥٣) بداء اولى تطبيقاته على (طريقة ستانسلافسكي) من خلال دروسه التي توزعت على محاضراته في (معهد الفنون الجميلة) و (اكاديمة الفنون الجميلة) بين مادتي التمثيل المسرحي والاخراج المسرحي ويذكر « ان العبودي اول من بشر بطريقة ستانسلافسكي وقدمها للطلبة باسلوب بسيط لم يكونوا قد سمعوا به من قبل « و لأنه جاء بالجديد لم يلق قبولا من جميع الطلبة لكنه وبكل ثقة واصل تدريس الطريقة معتمدا على دروس المخرجة الامريكية (سونيا مور) احدى الامريكيات اللواتي درسن فن المسرح على يد ستان ، المهم ان العبودي سعى على ترسيخ الطريقة مع طلبته ومع اعضاء فرقة (المسرح الفني الحديث) في مسرحية (تؤمر بيك) وبهذا فهو احدث تطورا كبيرا في الاخراج المسرحي عبر ادخاله الاسلوب العلمي في الاخراج فكل الذين كانوا قبله يعتمدون على الارشادات المسرحية المدونة في متن النص اما اذا كان النص خاليا من الارشادات فانهم يعتمدون على ما يمليه عليهم الذوق . جاسم العبودي اول من ركز على اشراقة اللغة العربية وضبطها نحويا والتعامل مع حروفها بحسب ما تمليه ضوابط المد والقصر والفرز والادغام وهو اول من دعا الى نص لمسرحية عراقية حيث كتب مقالة نشرها في العدد الاول من مجلة (السينما والمسرح) جاء فيها « المسرح الذي نريده ، هو غير المسرح الذي يشاؤوه ذلك النفر القليل الدائر في دائرته المغلقة ، مسرح عراقي صرف يظهر عليه زيد وعمر لا تومي و جو « وفي العدد الثالث من المجلة نفسها كتب مقالا بعنوان « المسرح بحاجة الى مسرحيات عراقية « .

في العام (١٩٥٤) شكل الى جانب (شكري العقيدي وكارلو هاريتون) فرقتهم المسرحية (فرقة المسرح الحر) واختير رئيسا لهيئتها الادارية لكنه ابعد عن عمله الوظيفي لمواقفه الوطنية الى قرية نائية في الريف ثم تم نقله الى التعليم الثانوي وجمد في الاعدادية المركزية ولكن لم يطل به المقام اذ عاد الى عمله الوظيفي اذ تم تكليفه ب (عمادة كلية الفنون الجميلة)وخلالها اسس (جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين) وقدم للفرقة القومية للتمثيل مسرحية (العادلون) ل (البير كامو) ثم (حفلة سمر من اجل ٥ حزيران) ل (سعد الله ونوس) ، وفي موسم عام (١٩٧٨) اخرج للفرقة نفسها مسرحية (كلهم اولادي) ل (ارثر ميلر) التي حصل فيها على جائزة افضل مخرج في مهرجان دمشق المسرحي .

لعل من اهم سمات عمل العبودي اهتمامه بالقراءة المنضدية التي اكد عليها ستانسلافسكي الى جانب اهتمامه هو بالشعر بشكل خاص والادب بشكل عام مما جعله يبحث مع الممثل الية التفسير والتحليل التي توصلهما الى التركيب المشهدي فضلا عن تأكيده على البحث المستمر من خلال التمرين الذي يناقش فيه مع الممثل ادق التفاصيل التي يسميها هو (الشغل المسرحي) .

غادر العبودي مع زوجته الامريكية الى امريكا وهناك انتقل الى مثواه الاخير .

ابراهيم جلال

في العام (١٩٢٤) وفي مدينة (الاعظمية) ببغداد ولد (ابراهيم محمود جلال) وكان ابوه واحدا من اعيان العراق ومن موظفيها الكبار وخلال مسيرة عمله تقلد مناصب عدة (متصرف لواء الحلة) ، حاكما مدنيا ل (لواء الكوت) وامكنة اخرى .

بداء ابراهيم رياضيا وحصل على بطولة العراق بالملاكمة والوثب العريض وحدث ان اختاره

المخرج (حقي الشبلي) لتمثيل دور العاشق في مسرحية (فتح الاندلس) ولم يكن يعرف المسرح من قبل ، كان وقتها طالبا في الثانوية المركزية ، وفي العام (١٩٤٠) التحق بفرع التمثيل والاخراج في معهد الفنون الجميلة وبعد مضي خمس سنوات تخرج من المعهد حاصلا على شهادة الدبلوم ليتم تعيينه مدرسا في القسم حال اكماله الدراسة ، وفي العام (١٩٥٨) التحق بمعهد (غودمان ثيتر) في (الولايات المتحدة الامريكية) لدراسة فن المسرح وفي العام (١٩٦٣) تخرج على يد استاذيه (رايخ) و (ماكو)حاصلا على شهادة البكالوريرس والماجستير ، كما درس السينما في(معهد السينما التجريبي الحكومي – روما).

ساهم جلال في تأسيس (الفرقة الشعبية للتمثيل | فرقة المسرح الشعبي فيما بعد) و (فرقة المسرح الفن الحديث) و(معهد بغداد التجريبي). قدم للفرقة الشعبية مسرحية (شهداء الوطنية) التي عرضت على (قاعة الشعب) كما تراس اول هيئة ادارية لفرقة المسرح الفني الحديث ولعل تجربته مع المخرج والممثل (سامي عبد الحميد) في تقديم مسرحية (اغنية التم) كانت من الخطوات التجديدية الاولى في المسرح العراقي لاسيما وانه استخدم الديكور الرمزي. استلهم مشروع (برتولد برخت) الملحمي لكنه عمل على تطويعه للروح العراقية من خلال خلق بيئة ثقافية لذا فهو يعمل على تهجير النص على وفق ما يتلائم مع المتلقي العراقي سواء في (الاعداد ، التعريق ، الحذف ، الاضافة) كما حصل في (بونتلا وتابعه ماتي | البيك و السايق) ، (دائرة الطباشير القوقازية | دائرة الفحم البغدادية) وغيرهما فهو من خلال اشتغاله قد نبه العرب الى المسرح الملحمي خاصة بعد عرض مسرحية (البيك والسايق) في العاصمة المصرية (القاهرة) فكان له لأثر الاكبر في انتشار برخت عربيا .

ان تعاونه مع الفنان التشكيلي (كاظم حيدر) في مسرحياته الاولى قد اعتمد على ضخامة

الديكور التي كان يشكل فيه فضاء العرض يوزع عليه التشكيلات الحركية ، لذا فهو يعمل على التناغم الصوري بين الحركة والديكور ويأتي اهتمامه في البناء الصوري المعتمد على الجزء للوصول الى الكل ، ففي مسرحية (المتنبي) يبدا العرض بفيلم لحصان جامح وينتهي بالانفجار النووي لاسيما بعد مقتل المتنبي على يد (فاتك الاسدي) .

كان للمخرج جلال تأثيره الواضح بخلق التجديد في اداء الممثل فبعد تعيينه مدرسا في المعهد اتبع في اول الامر نهج استاذه الشبلي في تدريب طلبته خلال درس التمثيل لكنه كان يبحث عن التجديد مقتربا من تحقيق «الحس الجمالي في الميزانسين ونطق الكلمة . . والحركة . .وكان يقوم هو بتمثيل المشهد او الدور كما كان يفعل استاذه الشبلي من قبل او يطلب من الطالب ان يؤديه مثله او قريبا منه « ورغم انه لم تكن لديه مرجعيات معرفية سوى دراسته الثانوية وتلمذته على يد استاذه الشبلي فهو قد توصل الى اجتهاد عمل به مع طلبته في المعهد فهو كان « يلامس طريقة ستانسلافسكي بشكل او باخر من غير ان يعرف صاحبها فقط لاتباعه منطقا علميا احيانا في تحليلاته للشخوص الدرامية « فالتجديد عنده يكمن في تحليل الشخصية وتعود مرجعيات ذلك التحليل الى مادة علم النفس التي ادخلها الشبلي الى مفردات المنهج الدراسي فراح جلال يبحث في التأثير النفسي على سلوك الشخصية . قدم جلال العديد من الاعمال المسرحية لعل اهمها (مقامات ابي الورد ، الطوفان ، البيك والسايق ، كاليكولا ، دائرة الفحم البغدادية ، ست دراهم ، الملحمة الشعبية ، رحلة الصحون الطائرة ، المتنبي وغيرها) . في اعماله الاخيرة لاسيما بعد ان توقف كاظم حيدر من وضع تصاميمه لمسرحياته وفي الوقت نفسه بعد اعتماد جلال على المنهج البرشتي قد استغنى عن الديكور الذي يشغل فضاءا واسعا من العرض معوضا عنه بالحركة

الواسعة للمجاميع كما في (مقامات ابي الورد والمتنبي)فراح يكون سينوغرافيا جسدية معوضا بذلك الكتل الديكورية وما يحسب له انه اعتمد على حركة واحدة او ايماءة يؤديها افراد الجوقة وكأنهم شخص واحد مستلهما تلك الحركات من معطيات النص وتفسيره للعلامة المبثوثة .

جعفر السعدي

هو (جعفر عمران السعدي) واحد من رواد المسرح العراقي ، حظي بالتكريم في اكثر من محفل عربي ونال العديد من الجوائز ، فهو ممثل ومخرج مسرحي واستاذ لفن التمثيل بكلية الفنون الجميلة ومؤسس لفرقة المسرح الشعبي ومنذ تأسيسها وهو رئيس لهيئتها الادارية . عرف السعدي المسرح والتمثيل حين كان تلميذا في المرحلة التمهيدية اذ قدم تلاميذ (مدرسة المفيد) مسرحية (ذيول صفين) ل (سليمان الصفواني) وقد اذهلته مشاهدة الرسوم التي نفذها معلم الرسم في المدرسة لتلك المسرحية وبعد ذلك الوقت اخذ ينفذ ما شاهده في الشارع وفي المحلة وفي المرحلة اللاحقة من دراسته الابتدائية . في دراسته المتوسطة اختاره الراحل (حقي الشبلي) ليمثل احد شخصيات مسرحية (فتح الاندلس) ولما اكمل دراسته المتوسطة التحق بأول دورة في فرع التمثيل بمعهد الفنون الجميلة كما شارك باول عرض مسرحي يقدمه المعهد وكان عبارة عن مشاهد منتخبة من مسرحيتي (مصرع كليوباترا) و (المثري النبيل) وبعد تخرجه من المعهد اسس (الفرقة الشعبية للتمثيل | المسرح الشعبي فيما بعد) وقد ضمت تلك الفرقة في عضويتها اغلب المتحرجين من الدورة الاولى لفرع التمثيل . وفي العام (١٩٥٢) اخرج مسرحية (فلوس) وحينها شهدت صالة

العرض اول تظاهرة في المسرح العراقي هتفت بسقوط الوزارة وحدثت فيها مصادمات مع الشرطة وقد شاركت في هذه المسرحية ست ممثلات وتلك ظاهرة لم يشهدها المسرح العراقي من قبل . في العام (١٩٥٧) ارسل في بعثة دراسية لدراسة فن المسرح في (معهد غودمان ثيتر) ب (الولايات المتحدة الامريكية) وهناك اخرج مسرحية (عرس الدم) ل (لوركا) وبعد عودته من الدراسة اخرج مسرحية (يوليوس قيصر) ل (شكسبير) لطلبة معهد الفنون الجميلة وقدمت كعرض كامل اذ لم يسبقه مخرج مسرحي قدمها كاملة من قبل حيث كانت تقدم مشاهد منتخبة منها .

سامي عبد الحميد

واحد من اهم المجددين في المسرح العراقي وفي مفاصل متعددة في هذا الفن وفنونه المجاورة ، فهو (كاتب ، مخرج ، منظر ، مترجم ، ممثل ، استاذ جامعي ، مؤلف لعدد من الكتب المنهجية) وفي كل مفصل من تلك المفاصل غزير الا نتاج والعطاء ، ولد في مدينة (السماوة) عام (١٩٢٨) اذ كان يعمل ابوه موظفا في الادارة المالية (امين مال / امين صندوق) وكانت العائلة تنتقل معه اينما يكون محل عمله ، وحدث في دراسته المتوسطة بسامراء (مدرسة التفيض الاهلية) ان يشارك في عرض مسرحي (انا الجندي) ليمثل فيه الدور الرئيس وقد قدمت المسرحية في مركز مدينة (تكريت) لم يكن وقتها يعرف شيئا عن المسرح وفنون التمثيل ولم يكن هذا الفن يحظى بالرعاية والاهتمام بل كان عمل مرفوض بل منبوذ في مدن العراق كلها فكيف في مدينة الامامين (الهادي والعسكري) ومجتمع عشائري مغلق لكن ما ان انتقلت العائلة الى (الديوانية) خلال دراسته الاعدادية اختاره مدرس اللغة

العربية ليمثل دورا رئيسا في مسرحية (البخيل) ل (موليز) ومن ثم مسرحية (في سبيل التاج) ويكمل دراسته الاعدادية ليلتحق بكلية الحقوق ويتخرج منها قانونيا ولكن لم تعجبه مرافعات المحاكم واصولها بل عالم المسرح وقوانينه فدرس المسرح في (معهد الفنون الجميلة) على يد استاذيه (حقي الشبلي) و (ابراهيم جلا ل) وفي المعهد يعمل بجد واجتهاد ليقدم مع اساتذته العديد ن الاعمال المسرحية وفي جانب اخر يسمع باسم المنظر المسرحي (ستانسلافسكي) من استاذه الجديد (جاسم العبودي) القادم توا من الدراسة من الولايات المتحدة الامريكية لكنه كان يريد المزيد فأستاذه لم يقدم بنشر مقالة او دراسة او محاضرة مطولة عنه ويجد التته في كتاب (ديفيد مكارشاك) ويتعاون مع صديق له في ترجمة ونشر اجزاء منه وبهذا يكون عبد الحميد اول من عرف العراقيين بستانسلافسكي بعد ان نشر في جريدة السينما فصولا من ذلك الكتاب وبعد التخرج يحصل على بعثة دراسية الى انكلترا ليدرس في (الاكاديمية الملكية لفنون الدراما | رادا) وخلال فترة دراسته زار العديد من الدول الاوربية وشاهد عن قرب المسرح الاوربي مشبعا معرفته من خلال الدراسة والمشاهدة لاسيما اختلاف الاساليب واختلاف المعالجات وبعد ان انهى دراسته الجامعية وحصل على الدبلوم وتم نقله الى الجامعة ليدرس في (كلية الفنون الجميلة) كان يتطلع للحصول على شهادة اعلى وحصل على ما يريد في بعثة دراسية جديد الى امريكا (جامعة اوريغون) .

ان سامي عبد الحميد مجازف من طراز خاص وقبل اقدامه على الدراسة في اوربا او امريكا لكن مجازفاته نابعة من وعيه العالي فهو اقدم على اخراج مسرحية (في انتظار غودو) ولم يسبقه احد على الرغم من عدم معرفته بالعبث او انه يعرف اشياء بسيطة عنه ثم انه اختار اسلوبا ومنهجا في الاخراج لم يستطع ان يلجه مخرج اخر (المنهج الانتقائي) ويعتمد

هذا المنهج على الاشتغال على كل المناهج اذ ان لكل مسرحية اسلوبها ومذهبها واتجاهها وهذا يعتمد على علميته العالية وثقته بما يقدم علية ومن اشتغالاته الاخرى انه قدم عدد من الكتاب الشباب والجدد للمسرح العراقي اذكر منهم (عادل كاظم في تموز يقرع الناقوس) ، (جليل القيس في غيفارا عاد افتحوا الابواب) ، (كريم جمعة في الرحلة الاخيرة للسندباد) ، (عباس الحربي في الخبب الاعرج) ، (عبدالأميرشمخي في الرهن) ،(كريم السوداني في الى اشعار اخر) ، (جمال الشاطي في تأليفهما المشترك لمكابدات)

بدري حسون فريد

من بيت محافظ و في بيئة دينية ووسط اجواء الحزن المغلقة حيث الواقعة التي يعاد ذكراها كل عام (واقعة الطف) ولد ونشا بدري حسون فريد في المدينة المقدسة (كربلاء) ، مدينة قباب الذهب ، يومها كانوا يسمون الممثل (شعار) ، فكيف يرضى الاب ان يكون ابنه طالب القانون (ممثل | شعار) لكنه لم يمانع مشاركته وهو طالب في مدرسته الابتدائية في اول عمل مسرحي له مع المخرج (قاسم محمد نور) في مسرحية (الطيش القاتل) التي عرضت على قاعة (مدرسة الفيصلية) وهذه اول شرارة تعلقه بالمسرح وخشبته . في المراحل الدراسية الاولى بدء بدري اولى قراءاته فقرا القران الكريم وحفظه وقرا فصولا من نهج البلاغة و المنفلوطي وحين اكمل دراسته الثانوية وتلبية لرغبة ابيه دخل كلية القانون ببغداد لكنه كان يعشق المسرح فدفعه هذا العشق ليدخل معهد الفنون الجميلة مستمعا ثم تمرد ليكون طالبا في اولى دورات فرع التمثيل ، ولما علم الاب بذلك التمرد قطع عنه الامداد فتلكأت دراسته للقانون لكنه لم يتوقف بل راح يبحث عن عمل البنك المركزي) وحصل

على مرتب شهري يساعده على المواصلة والتواصل في العام (١٩٥١) قدم ل (فرقة المسرح الجامعي) مسرحية (امنية) التي شارك فيها ممثلا اضافة الى عمله كمخرج ، وفي العام نفسه شارك مع (يحيى فايق) ممثلا في مسرحية (عنترة) التي عرضت على قاعة (الملك فيصل) وعمل ايضا مع (الفرقة الشعبية) فقدم لها مسرحية (فلوس) التي اخرجها (جعفر السعدي) وفي المعهد ايضا يشترك في مسرحية (يوليوس قيصر) التي اخرجها (حقي الشبلي) في موسم عام (1953) ، اما مسرحية (المورد المسموم) فهي اول مسرحية له اخرجا مع (الفرقة الشعبية للتمثيل) وخلال دراسته في المعهد اصدر مجلة متخصصة في الفن المسرحي حملة عنوان (الفن الحديث) كما اصدر كتابا توثيقيا تناول فيه جمهرة من فناني المسرح العراقي بعنوان (فنانون من بغداد .في العام (١٩٥٥) حصل على شهادة الدبلوم من معهد الفنون الجميلة | بغداد وكان الاول على دفعته وظل يعمل في وظيفته بالبنك المركزي العراقي حتى عام (١٩٦١) وخلال هذه الفترة اصدر مع (كاميران حسني) مجلة متخصصة بالفن السينمائي لكنه قدم استقالته من الوظيفة وترك كل ما لديه في العاصمة بغداد ليلتحق بالبعثة الدراسية في (معهد غودمان ثيتر) لدراسة فن المسرح في الولايات المتحدة الامريكية ، فراح يبحث في علم المسرح وهناك في بلاد الغربة يقرا اكثر من (١٠٠) كتاب في المسرح العالمي ويشترك في عمل مسرحي (الطريق الى الهند) ممثلا لاحد شخصياتها الرئيسة مع المخرج (جارلس ماكو) وفي عام (١٩٦٥) يقدم في (مسرح الاستديو) اطروحته للتخرج (الشارع الملكي) ل (تينسي وليامز) ويحصل على المرتبة الاولى في المعهد الامريكي ويعود الى بلده وهو يحمل شهادة الماجستير وبتفوق ، وهنا في بغداد يشترك في الفيلم السينمائي (ارحموني) ويعمل في حقل التدريس بمعهد الفنون الجميلة وفي اكاديمية الفنون الجميلة مواصلا عمله الأخراجي

اذ يقدم في موسم عام (١٩٦٤) مسرحية (عدو الشعب) ولفرقة (شباب الطليعة) يخرج (روري سالف الذكر) ويقدم للفرقة القومية للتمثيل يخرج مسرحية (الحصار) التي تعد اول مسرحية عراقية تقدم خارج حدود الوطن .

عوني كرومي

هو، (عوني افرام كرومي) ، مخرج ومنظر مسرحي واستاذ جامعي عمل في التدريس باكثر من جامعة عربية ، ولد في مدينة (الموصل) عام (١٩٤٥) ودرس في مدارسها ، حصل على شهادة الدبلوم من معهد الفنون الجميلة والبكالوريوس من اكاديمية الفنون الجميلة ببغداد ثم اكمل دراسته العالية في (المانيا) ومن جامعاتها حصل على شهادتي الماجستير و الدكتورا ، انتمى الى فرقة المسرح الشعبي وظل فيها حتى صار سكرتيرا لها وقدم لها عددا من الاعمال المسرحية ، كما نشر العديد من الدراسات والبحوث الخاصة في المسرح وبين بحوثه النظرية وتطبيقاته العملية خلال الدرس الاكاديمي او عمله في الفرق المسرحية العراقية يشكل حلقة تجديدية من حلقات التجديد في المسرح العراقي ، فهو من المخرجين الذين يستندون الى رؤية فكرية جدلية علمية في عمله مع الممثل ولعل ذلك يعود الى اختياراته وخياراته ومعمله الاخراجي الى نصوص مسرحية تنتمي الى المسرح الملحمي ، اعمال برخت تحديدا التي تميزت بها تجربته واتضحت بها ملامحه مثل (غاليلو غاليلي ، كوريولانس ، رؤى سيمون ماشار) ويحرص كرومي كل الحرص على خلق وعي جدلي مع الممثل ، فالممثل عنده مفكر يسعى لأعادة تشكيل الوعي واثارته وصولا الى اثارة فعالية المتلقي وان كان تعامله مع الممثل متعدد الاساليب يقوم على تطوير الوعي الاجتماعي العام وهتين النقطتين تستندان

الى وعي (ماركسي) وهذا الوعي يرسم استرتيجية عمله لتحطيم الاطر التقليدية التي تعتبر تلك الجدلية التي من شانها دراسة ظواهر الواقع لا الاكتفاء بمشاهدتها خارجيا وهكذا في تمارينه المسرحية فهو يسعى لبناء الايماءة التي تكثف البعد الاجتماعي باعتبار ان الممثل ظاهرة اجتماعية وهو يخضع لقوانين الجدل الاجتماعي فكل ايماءة يقوم بتجسيدها هذا الممثل او ذاك هي دلالة اجتماعية وليست مجرد حركة مسرحية يرتجلها الممثل بل على الممثل ان يعي البعد الاجتماعي في سلوكه وتصرفه ، ماذا يعني هذا السلوك ؟ ولماذا ؟ وكيف ؟ هذه الاسئلة ليست بحثا في ماهية الشخصية المجردة بل هي دراسة تحليلية لواقع اجتماعي مستلب . لأنه يقول للممثل نريد ان نصل بالمتلقي من خلال ايماءاتك ونبراتك التي نعيها ولا تعيشها وتتماهى معها الى حالة من حالات اثارة الوعي الجمالي لدى المشاهد .

التمثيل عند كرومي لعب وهذا اللعب لا يعني سوى ادراك دور الايماءة الاجتماعية المكثفة ، وتعامله لا يغادر منهجية الواقعية النفسية في التمرين لكنه مع مرور ايام التمرين نلاحظه يسعى حثيثا لجعل الايماءة قليلة قصدية ، لا ثرثرة فيها. حول كرومي الدرس المنهجي مع طلبته في كلية الفنون الجميلة الى مختبر مسرحي تمتزج فيه قدرات الطلبة مع تباين قدراتهم الادائية ، فهو ينظر الى الممثل كونه « فكرة قبل ان يكون شخصية تحمل اسما ، واذا ما تحققت وحملت الشخصية فكرة تحولت الفكرة الى موقف ″ معتمدا على تحولات المواقف المأخوذة في مرجعياتها من النص المسرحي لتتجمع كل المواقف في موقف فكري واحد ، فهو» يلجا الى تنبيه الممثل داخليا بما يستجد على ارض الواقع كون الممثل صلة حية بين النص والمجتمع فلا يغلق عليه النوافذ ولا يقولبه في فهمه كونه فكرة تستمد حضورها من العمل المنفتح على الحياة «. غادر كرومي تاركا بلاده لمضايقات دوائر الدولة التعسفية واستقر

في عمان يدرس في جامعة اليرموك ومنها يعود لألمانيا ليظل فيها مجبرا ولكن يأخذه الموت في (٢٠٠٦)

عقيل مهدي

استاذ جامعي (كاتب ، مخرج ، ممثل ، ناقد مسرحي ومنظر جمالي) ولد في مدينة (النجف) عام (١٩) ، تربى وعاش في مدينة الكوت ودرس في مدارسها وشارك ممثلا مع معلمه (حسن الناموس) يوم كان طالبا في (المدرسة الغربية الابتدائية) ومنذ ذلك العمل المدرسي واصل نشاطه المسرحي في تلك المدينة حتى اكمل دراسته الاعدادية ومنها اتجه نحو العاصمة ليكمل دراسته الجامعية في (اكاديمية الفنون الجميلة) وفيها ظل يبحث عن ذاته فيقدم مع اساتذته عددا من الاعمال المسرحية ممثلا ، ولم يتوقف عند تلك المحطة بل جرب مسارا اخرا وبثقة عالية يقدم على اخراج مسرحية (السحب) ل (ارستو فانيس) فضلا عن مشاركاته الاخرى في الاذاعة والتلفزيون لكن عينه كانت ترنو نحو تحصيل دراسي اكبر ، فيشد الرحال الى (بلغاريا) ليكمل تعليمه ، تعلم لغة البلغار واجهد نفسه في البحث ليعود محملا بالعلم ، عاد حاملا معه الدكتورا والمشاريع المؤجلة التي صارت واجبة التنفيذ .كتب واخرج عشرات المسرحيات (اغتيال ماجد الدمشقي ، يوسف العاني يغني ، الصبي كلكامش ، من يهوى القصائد ، السياب ، مسرح ايام زمان ، جواد سليم يرتقي برج بابل ،الليالي ، الحسين الان وغيرها) ومن المسرح العالمي يقدم (الضفادع ، حلاق اشبيلية ، اوديب ، الغوريلا ، فاوست كما اراه وغيرها) في ذات الوقت يؤسس في اكثر من محور عمل على ترسيخ (مسرح السيرة مؤلفا ومخرجا) وانتهج اسلوبا مغايرا عبر اعتماده المنهجي في (

الواقعية السحرية) وعلى الرغم من انه عمل في جميع عروضه مع طلبته في الكلية مثلما انه لم يعتمد على مشاهداته للعروض المقدمة في بلدان اوربا والعمل على نقلها وتقليدها وقد حقق ما اراده وسعى اليه اذ صار له مقلدين ومريدين ساروا على ذات النهج . في النقد المسرحي عمل جاهدا لتأسيس (رابطة نقاد المسرح) وبجهوده تحول النقد المسرحي العراقي من النقد النصي الى نقد العرض الجمالي ولن يتوقف عند هذا الحد اذ اشتغل في محطة مسكوت عنها وذلك لصعوبة اختراق مفاصلها (علم الجمال) ليصير واحدا من اهم الجماليين في الوطن الاكبر اذ تصل مؤلفاته الجمالية الى ما يزيد على الاربعين مؤلفا يتداولها رجال المسرح من غرب الوطن الى شرقه وفي محطته الوظيفية يؤلف ويترجم كتبا منهجية تدرس في اغلب جامعات الوطن العربي مثلما صارت مرجعا مهما للباحثين والدارسين . تخرج من معطفه عدد كبير من المخرجين والممثلين والنقاد والجماليين ممن صار لهم شان كبير في الساحة المسرحية العراقية مثلما شغل العديد من المواقع الادارية المهمة . عمل بوعي اكاديمي تدعمه ثقافته النقدية والجمالية الواعية في اختياراته المتنوعة للنصوص المسرحية المنتمية الى مذاهب متعددة سواء تلك التي يكتبها بنفسه او التي اختارها من الادب العالمي وبهذا التنوع هو يضع حاجة المتلقي التي تفرضها المرحلة المعاشة بشكل خاص والحاجة الانسانية بشكل عام . فالنص المسرحي يشكل عنده المنطلق الاساس للعرض « ان النص هو الاحتراف الابداعي السامي لكلمة الاحتراف ، اما اللا نص واللا مألوف فهو الهواية ، بمعنى توفر حسن النية في التجانس مع العصر لا غير «وهذا لا يمنعه من الحذف والاختزال ، فهو يعمل على النص كاملا في بدء تدريباته مع الممثلين وخلالها يحدد مواضع الضعف حيث الحوارات المكررة ، الميتة ، المعيقة لانسيابية الاحداث وتراتبها ليقوم بعملية

حذفها واختزالها . ان مهدي ينظر الى الممثل كأداة ناقلة لأفكاره التنويرية فهو يحفز الممثل للبحث في فضاءات المخيلة المعرفية ، يستفزه كي ينتج طاقة جسدية تحلق في سماء التصور الخيالي لاستكشاف عوالم النص وبناه المجاورة ولا يهمه الاستجداء الشكلي حيث التقليعات الزائفة التي يقدر على انتاجها ايا كان ، ان العرض عنده لوحة فكرية قوامها جمال الكلمة كما انه يحسن ادارة جماعية الاداء التي تبرز فيه قدرات الممثل الادائية ، ومن جانب اخر فانه كثيرا ما يختار ممثليه من طلبة قسم الفنون المسرحية حرصا منه على تحقيق المنهجية العلمية محققا بذلك دوره كمدرس تربوي ومخرج اكاديمي ليس في اعماله المسرحية التي يقدمها للقسم فحسب بل في اعماله مع الفرق المسرحية العراقية الحكومية او الاهلية التي يزج فيها مجموعة من طلبته الى جانب اعضاء تلك الفرق من المحترفين وبهذا فهو يمنح فرصة الاحتراف لطلبته بشكل مبكر ممن يثق بقدراتهم التي ساهم هو بصناعتها .

صلاح القصب

في العام (١٩٤٥) ولد (صلاح مهدي زنو البياتي القصب) في محلة (الفضل) ببغداد ، المحلة الشعبية حيث الازقة الضيقة والشناشيل البغدادية والمقاهي البغدادية العامة بفرق الجالغي والمربعات والمقام العراقي ، كان ابوه (مهدي زنو البياتي) واحدا من ابطال لعبة (الزور خانة) البغدادية وتشهد له المدينة فوزه على احد المتسابقين الذين جاؤوا من (ايران) متحديا . القصب الصغير اذ لايزال يتذكر ذلك الموقف الحافل والمثير حيث حمل ابناء المحلة ابوه على الاكف عاليا وهم يدورون به في الشوارع الضيقة وحوله تقرع موسيقى الاعراس وسط هتافهم وزغاريد النسوة من فوق السطوح ، اما عمه (عبد الهادي البياتي)

فكان واحدا من قراء المقام المعروفين في العراق وله العديد من الاغاني المسجلة على (اشرطة الكاسيت) وكانت تذاع عبر اثير الاذاعة العراقية ، وثمة محطة اخرى تستوجب التوقف (شهاب القصب | خاله) الكاتب المسرحي العراقي المهم الذي قدمت له (فرقة المسرح الفني الحديث) عددا من مسرحياته لكن المرض داهمه وهو في ريعان شبابه ولم يعطه الفرصة فقد حان اجله وغادر الى مثواه الاخير . درس صلاح في مدارس بغداد وكان يجيد الغناء وخاصة (المقام) مثلما كان رساما متميزا يشارك في معارض الرسم وعروض المسرح التي تقدم من خلال المؤسسة التربوية ، وبعد اكماله الدراسة الاعدادية قدم اوراقه للقبول في (اكاديمية الفنون الجميلة) ببغداد ودرس المسرح ثم حصل على بعثة دراسية للدراسة في رومانيا ليحصل منها على شهادة الدكتورا . يعد القصب واحدا من المجربين في الاخراج المسرحي العراقي فعبر اعماله المسرحية التي قدمها في بداياته استطاع من خلالها ان يمهد للمستقبل ، ففي مسرحية (سترة توصاه) وهي من المسرحيات الشعبية التي اخرجها لفرقة المسرح الفني الحديث وكانت ثاني مسرحية شعبية عراقية تقدم بمفهوم التجريب اذ سبقتها مسرحية (في انتظار غودو) التي اخرجها (سامي عبد الحميد) وقد استخدم القصب فيها (بكرة) القابلوات الضخمة بدلا من (بكرة) الخياطة الصغيرة ومد قابلواتها من الشارع الى خشبة المسرح مارة بين مشاهدي العرض في مسرح بغداد ثم توج تجربته الاخراجية الثانية (كلكامش) باسلوبه التجريبي ذاته حين ذهب مع كلكامش ليجعل منه متفرجا عصريا يزور معارض الفن التشكيلي ويتجول في بغداد ان تجربة القصب الاخراجية اعتمدت على التركيب الصوري الناتج عن قراءاته الاستكشافية للنص المسرحي وتهشيم تسلسل احداثه جاعلا منه نصا جديدا منفتح على قراءات تأويلية متعددة تحفز المتلقي لاداك العوالم الجديدة ،

فهو يبحث عن الجديد في الفعل والحركة الذي يشكل من خلالهما منظومة (مسرح الصورة) التي يهتم فيها بأجواء العرض عبر عمل الممثل وما ينتجه من تكوينات بصرية تتطابق واسلوبه الاخراجي . خلق القصب اسلوبا ومنهجا في الاخراج المسرحي وسار على نهجه الاخرين من طلبته الذين تتلمذوا على يديه فضلا عن انه نظر لمنهجه الأخراجي سواء في بياناته التي اصدرها في مراحله الاولى او في كتبه وبحوثه التي صدرت فيما بعد ، وعبر عمله التجريبي والتنظيري حقق حضورا عربيا واسعا على الرغم من انه لم يقدم اي عرض مسرحي خارج العاصمة بغداد ومن بين تلك الاعمال (الخليقة البابلية ، طائر البحر ، الشقيقات الثلاثة ، مكبث ، احزان مهرج السيرك ، الملك لير ، عزلة الكستال) .

* * * *

الخاتمة

اؤلئك هم الاولون في عالمنا (المسرح) هم صنعوا أشياءا في عصرهم وثمة من كتب عن نتاجهم واخرون ترجموا ما كتب ليصل الينا ، ثمة خفايا واسرار وربما هناك من سبقهم او عاصرهم او جاء من بعدهم ولكن لم يصلنا شيء عنهم ، المهم ان هناك امانة اردت ان اوصلها لمن هو بحاجة اليها ليعرف ماذا فعل الاولون لكي يحذوا حذوهم فلربما يكونوا مثلهم او افضل منهم ، لم لا ، كل شيء ممكن وكل شيء جائز وعلينا ان لا نبخس حق احد ، اي احد ، علينا ان لا نلغي جهد احد اي جهد فالألغاء والاقصاء صار موضة سادة وسطنا المسرحي لكنها تثير السخرية والاستهجان ، فما ان يقدم احدهم عرضا مسرحيا يعتقد صاحبه انه صنع العجب حتى يروح يتكلم من انفه لاغيا اسماء مهمة لها جهدها وعطائها الثر عبر مسيرة طويلة و حافلة ، تلك هي مرارة العلقم ، اصحاب العرض البائس كثيرا ما يتهمون لجان المشاهدة والتحكيم والنقد بالجهل والغيرة منهم ومن منجزهم ، هم يتحدثون عن مدارس واتجاهات المسرح وهم لم يقرؤا شيئا عنها ، يعتقدون انهم تجريبيون وحداثويون وهم لايفقهون شيئا عن التجريب والحداثة بل لم يكونوا على اطلاع عن الاصول والجذور ، لم يسمعوا بأسماء مخرجين ومنظرين لهم الفضل الاكبر فيما وصل اليه مسرح اليوم ولهم بعض من الحق في جانب من الجوانب لاسيما فيما يتعلق في المنهج الدراسي وفي من هو القائم على المنهج ، الامر يتعلق في مفردات المنهج ، في المدرس الموظف على الملاك الدائم ، في المحاضر الذي يشتغل بالمجان كي يقال عنه انه يدرس في المعهد او من يبحث عن فرصة للتعيين ومشاكل اخرى اوصلت مسرحنا الى ما وصل اليه شيء اعتز به اضيفه الى محطاتي

التي عملت بها وربما ستكون هي الاهم ، مشروع معرفي سعيت له يكمن في نشر الثقافة المسرحية بين فنانينا ففي اكثر من مرة يطلب مني بعض من العاملين في وسطنا المسرحي وتحديدا من الذي لم يدرسوا المسرح دراسة اكاديمية كتبنا المنهجية التي ندرسها لطلبتنا في المعهد ، كتبا او ملازما لكي يثقفوا انفسهم الثقافة المسرحية العلمية ويزدادوا في المعرفة لكن الجواب المخيب دائما : اننا لا نملك كتبا مطبوعة وبعد ان تصدت وزارة التربية لهذا الامر وعملت على طبع كتب منهجية ظلت الحاجة قائمة لتأليف المزيد منها لكن كتاب متخصص في الاخراج المسرحي يشكل حاجة ملحة ومهمة يفيد الباحثين والدارسين والمشتغلين في الاخراج المسرحي لذا تصديت له وعمدت ان يكون لمعلمينا الأوائل منهم وممن جاء من بعدهم على الرغم من انه لم يسع الجميع فان لم يسعهم مؤلفا بسيطا فان مساحة القلب اوسع و اكبر، وامل ان اكون وفقت في رحلتي مع كبار مخرجي المسرح العالمي ومن الله التوفيق.

* * * *

المصادر :

الجلبي ، سمير عبد الرحيم : معجم المصطلحات المسرحية ، بغداد ، دار المامون ، ١٩٩٠

ارتو ، انطوانين : المسرح وقرينه

اردش ، سعد : المحرج في المسرح المعاصر، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الاداب ، ١٩٧٩

الحمامصي ، عثمان محمود : نظرية ستانسلافسكي و النظريات المعارضة ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1994

المفرجي ، احمد فياض : الحركة المسرحية في العراق ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٦٥

المفرجي احمد فياض : حقي الشيلي ،

المفرجي احمد فياض : ابراهيم جلال

الطاهر ، علي جواد : عوني كرومي و المسرح الشعبي ، تحقيق : ياسين النصير ، القاهرة لخدمات الكومبيوتر ، ٢٠٠٢

ايسلن ، مارتن : انتوانين ارتو الرجل و اعماله ، تر : سعيد الحكيم ، بغداد ، دار

الشؤون اثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠١

ايسلن ، مارتن :

اينز، كريستوفر : المسرح الطليعي ، تر : سامح فكري ، القاهرة ، مركز اللغات

والترجمة ، ، كلية الفنون ، ١٩٩٥

تشيني ، شلدون : المسرح في ثلاثة الاف سنة ، تر : دريني خشبة ، القاهرة ، وزارة

القافة والارشاد القومي ، ١٩٦٣

تيلر ، جون رسل : الموسوعة المسرحية [ج١ – ج2] تر : سمير عبد الرحيم الجلبي ، بغداد ، دار المامون

ولورث ، جورج : مسرح الاحتجاج و التناقض ، تر : عبد المنعم اسماعيل ، بيروت ، المركز العربي للثقافة و العلوم ، ١٩٧٩

ديور ، اودين : فن التمثيل [الافاق و الاعماق ج١ ، ج٢] تر : مركز اللغات و الترجمة ، القاهرة ، اكاديمية الفنون ، ١٩٩٨

زاخوفا ، بوريس : اعداد الممثل

زكي ، احمد : اتجاهات في المسرح المعاصر [فنون العرض]، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ٢٠٠٥

سرحان ، سمير : اتجاهات جديدة في العرض المسرحي ، بيروت ، المركز العربي للثقافة ، ٠ ب ٠ ت]

سعد ، صالح : الانا – الاخر : [ازدواجية الفن التمثيلي] ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، 2001

سكران ، رياض موسى: مسرحة المسرح ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠١

سورينا تامارا : ستانسلافسكي و برخت، تر : ضيف الله مراد ، دمشق ، المعهد

العالي للفنون النسرحية ، ١٩٩٤

صليحة ، نهاد :

عبد الحميد ، سامي : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، جامعة بغداد ، كلية الفنون ، ٢٠٠٧

عبد الحميد ، سامي : نحو مسرح حي

عبد الحميد ، سامي :

فريد ، بدري حسون فريد : تجربتي في المسرح

كروتوفسكي ، جيرزي : نحو مسرح فقير، تر : كمال قاسم نادر ، بغداد ، دار الحرية

للطباعة ، ١٩٨٢

نيكول ، الاراديس : المسرحية العالمية

مايرخولد ، فسيفولد :في الفن المسرحي ، تر : شريف شاكر ، بيروت ، دار الفارابي ،

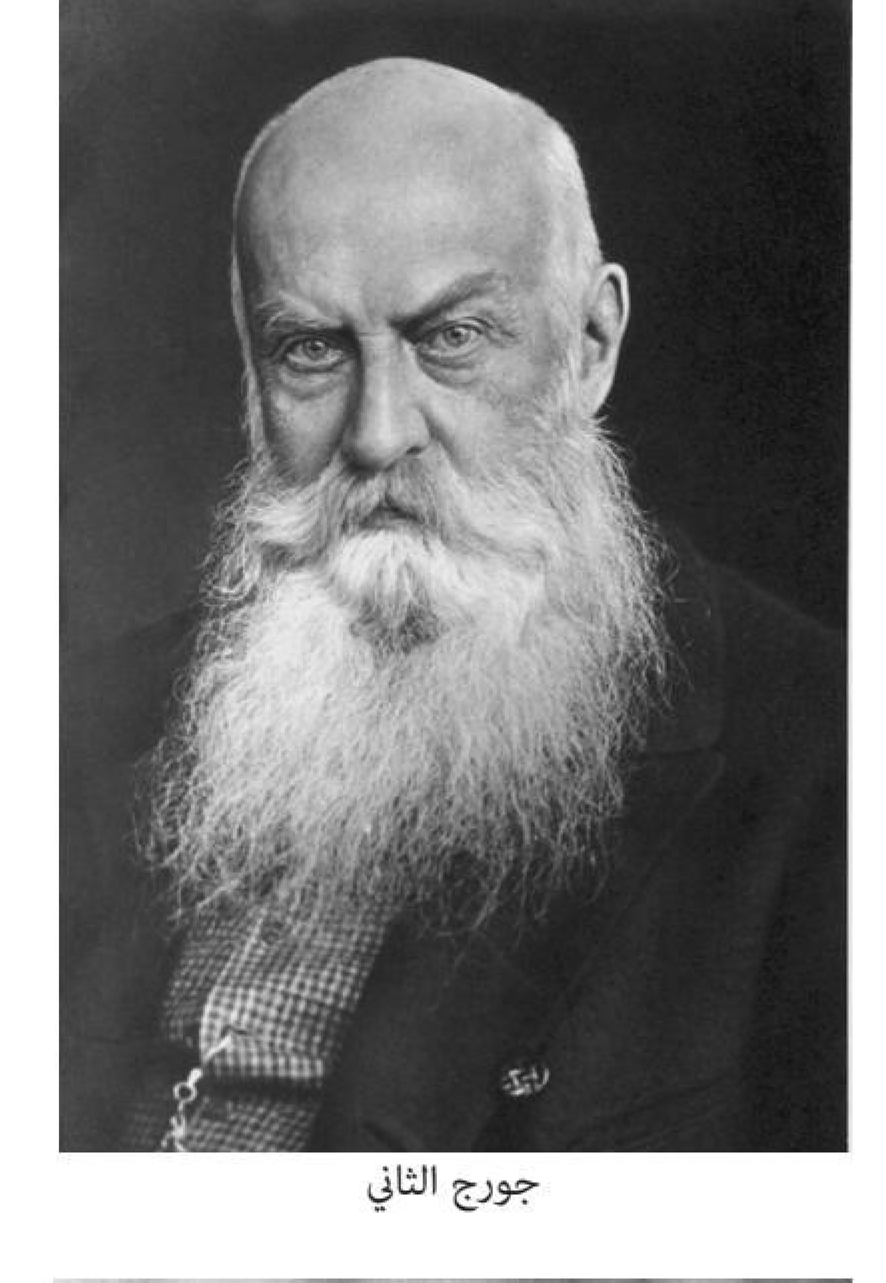
١٩٧٩

هوايتج ، فرانك م : المدخل الى الفنون المسرحية

يوسف ، عقيل مهدي : الواقعية في المسرح العراقي ،

يوسف ، عقيل مهدي : نظرات في فن التمثيل

جاسم العبودي



جورج الثاني



ماكس راينهارت



قسطنطين ستانيسلافسكي



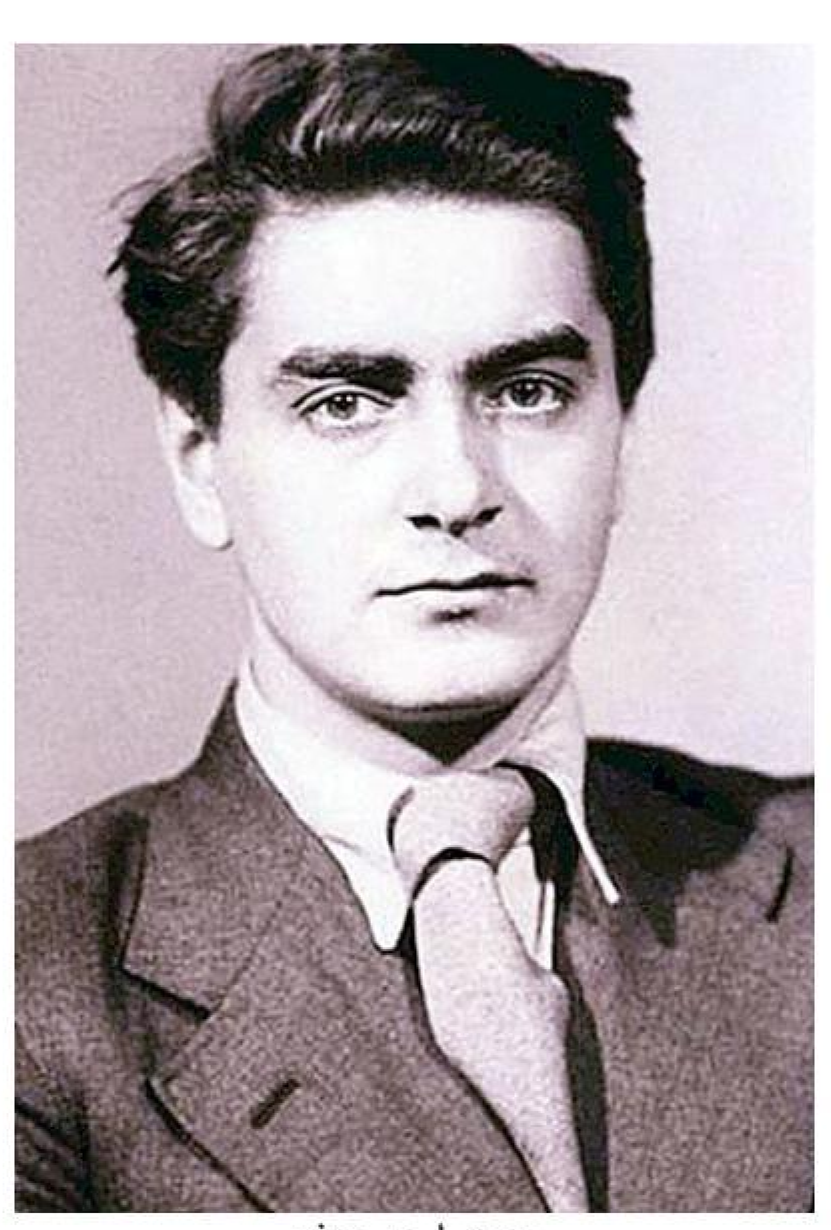
فسيفولد مايرهولد



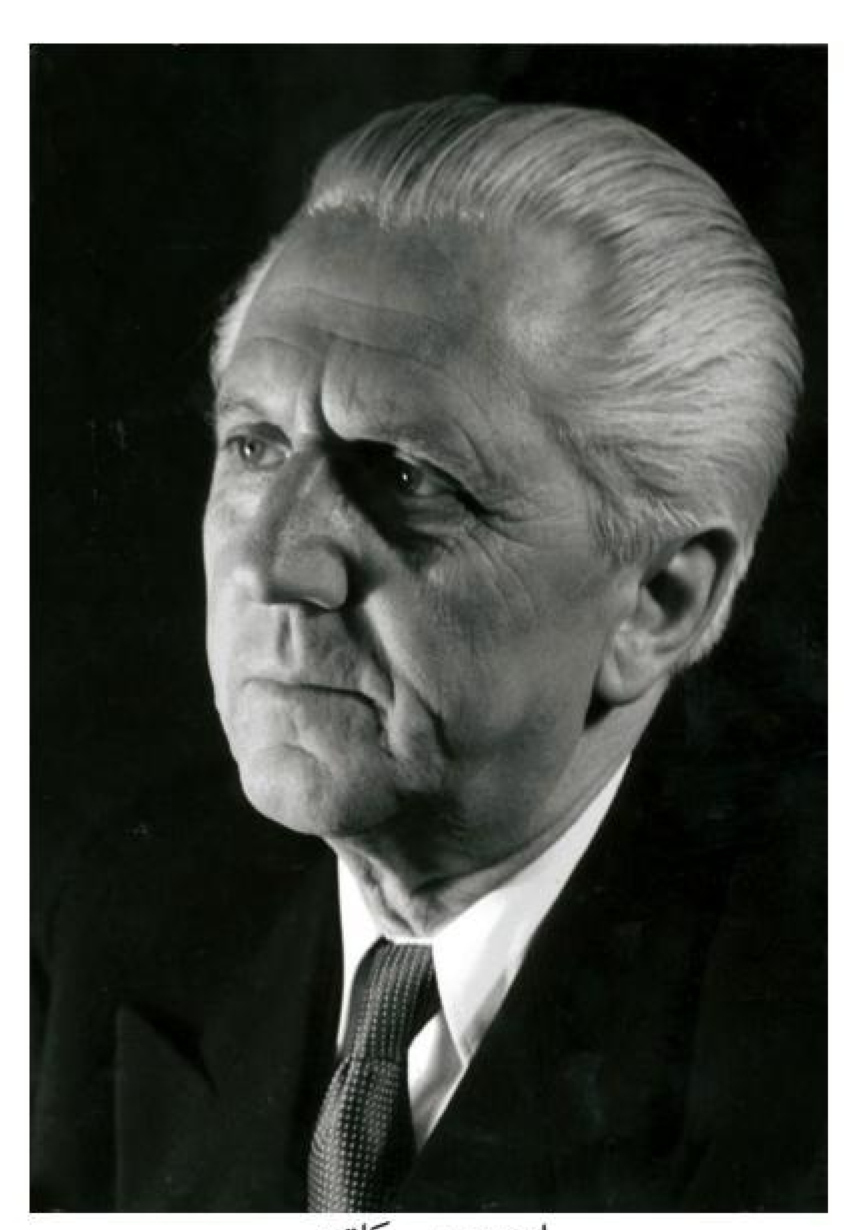
نيكولاي اخلبكوف



ألكسندر تايروف



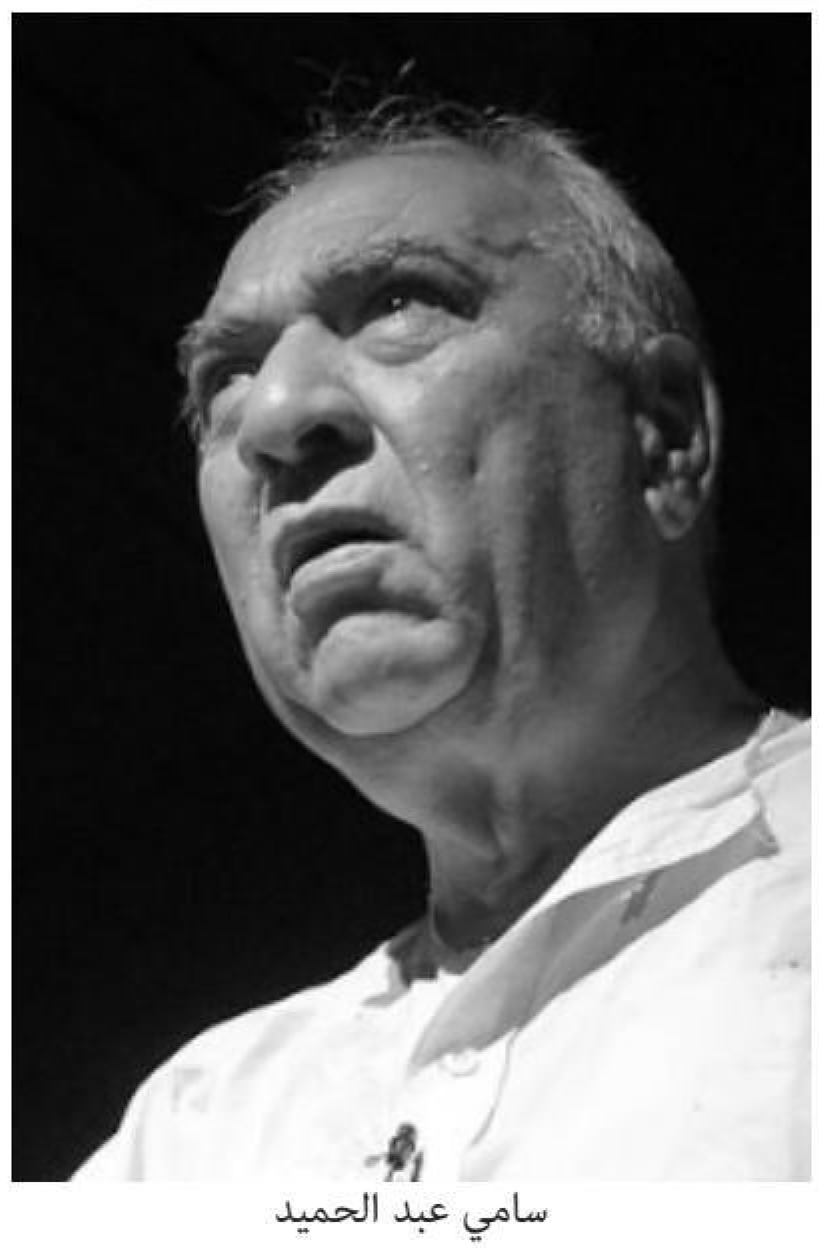
يوري ليوبيموف



اروين بيسكاتور

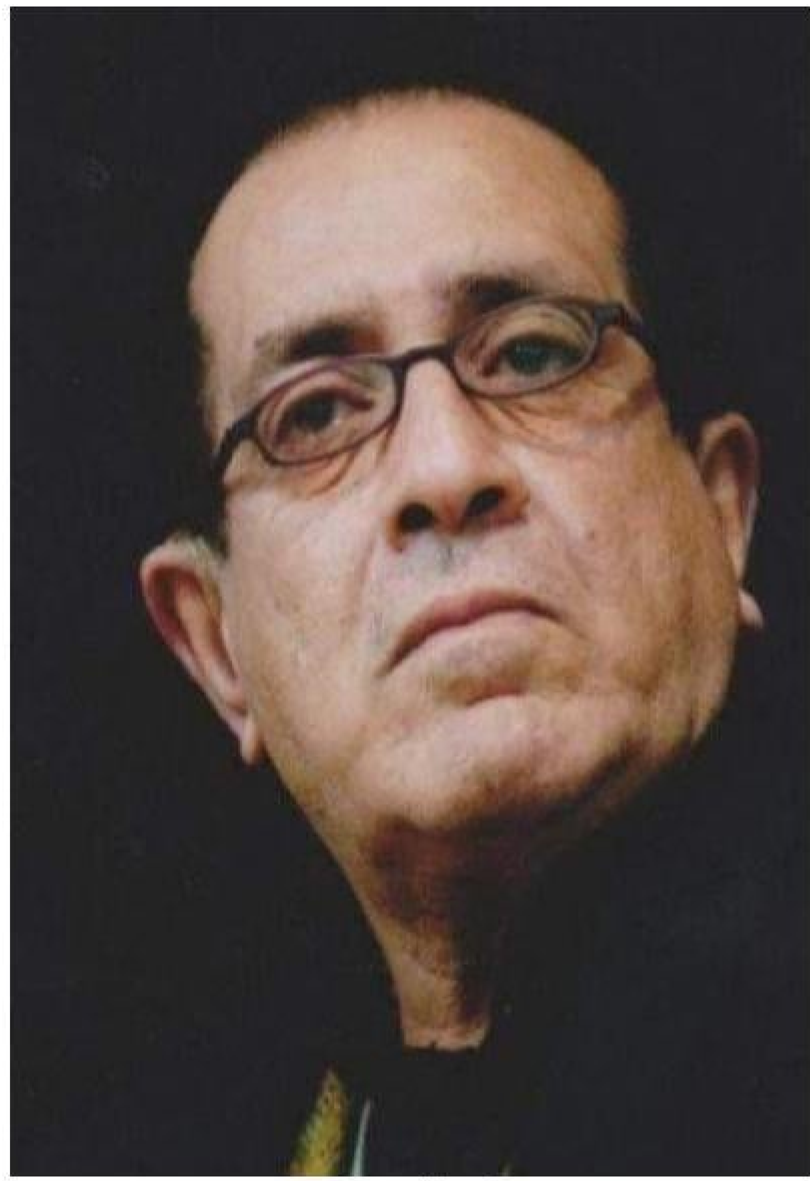


بينا باوش





سامي عبد الحميد



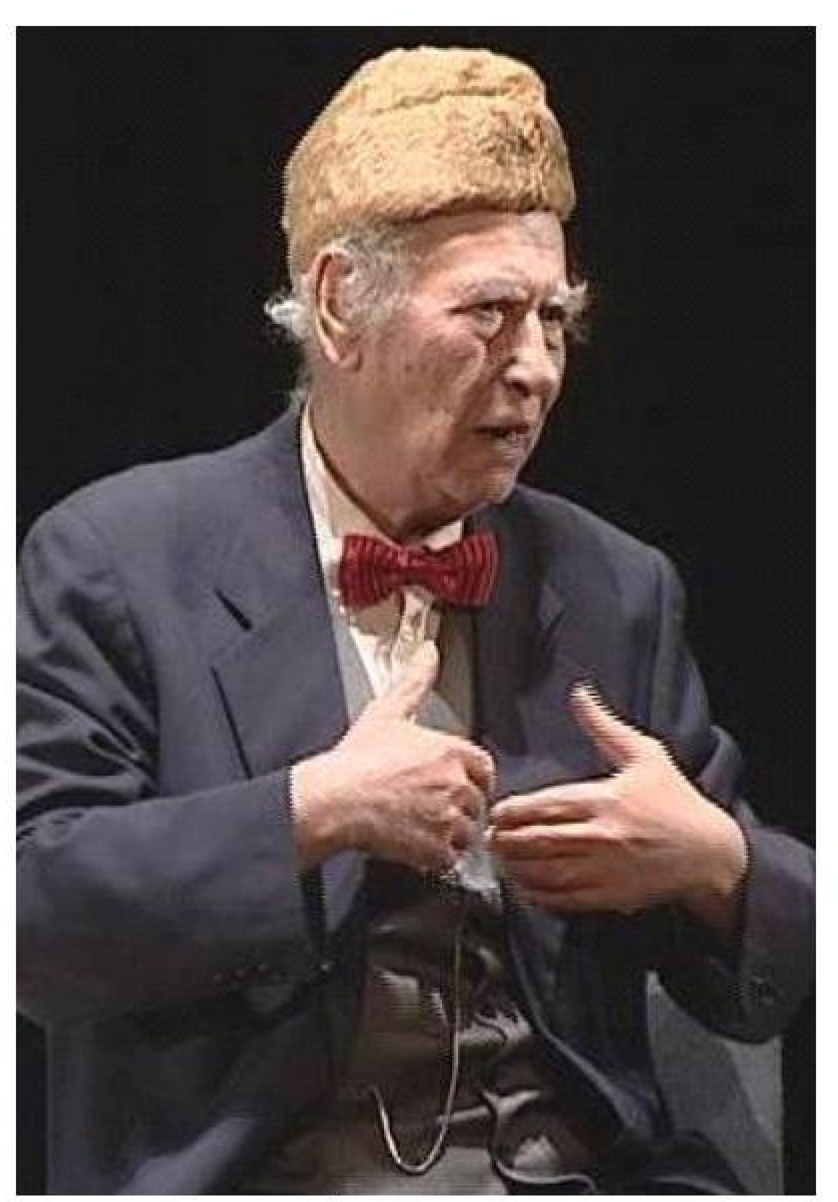
صلاح القصب

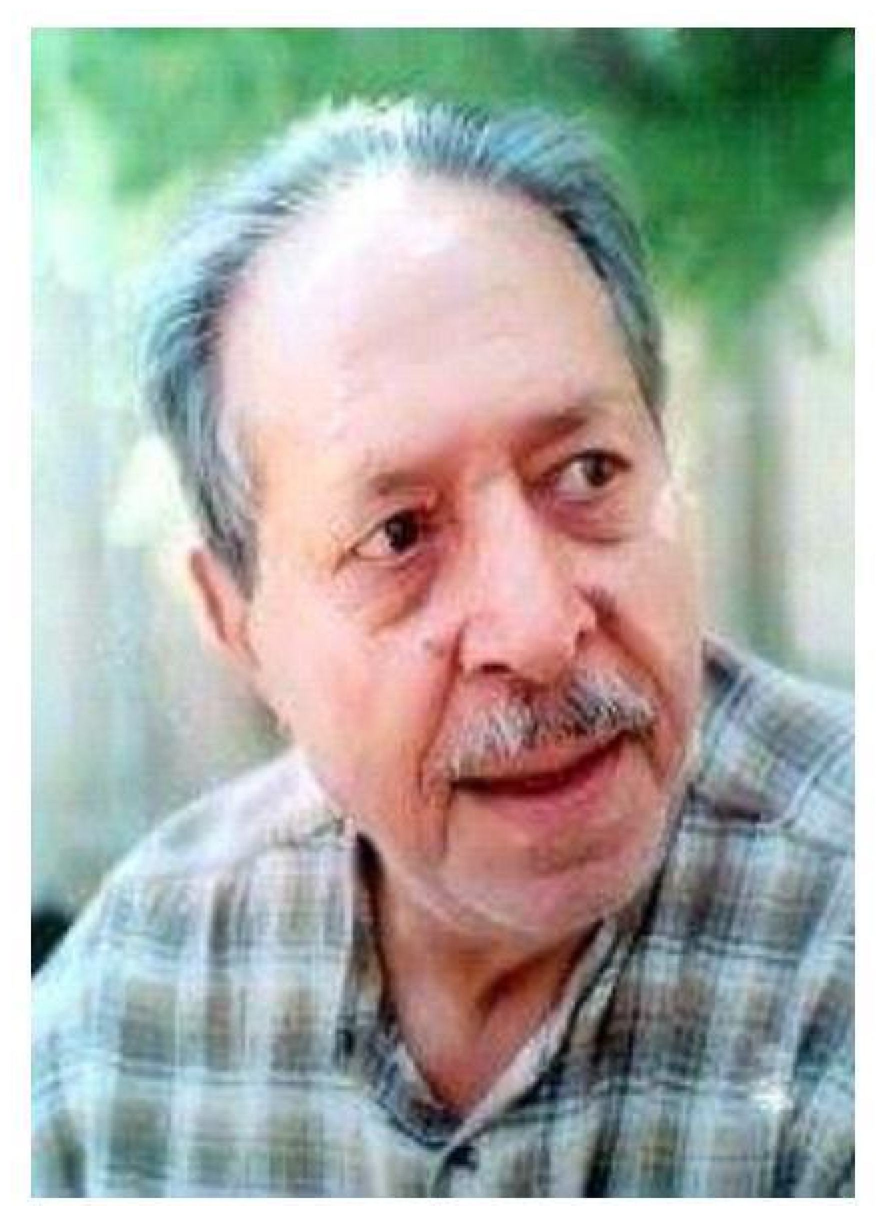


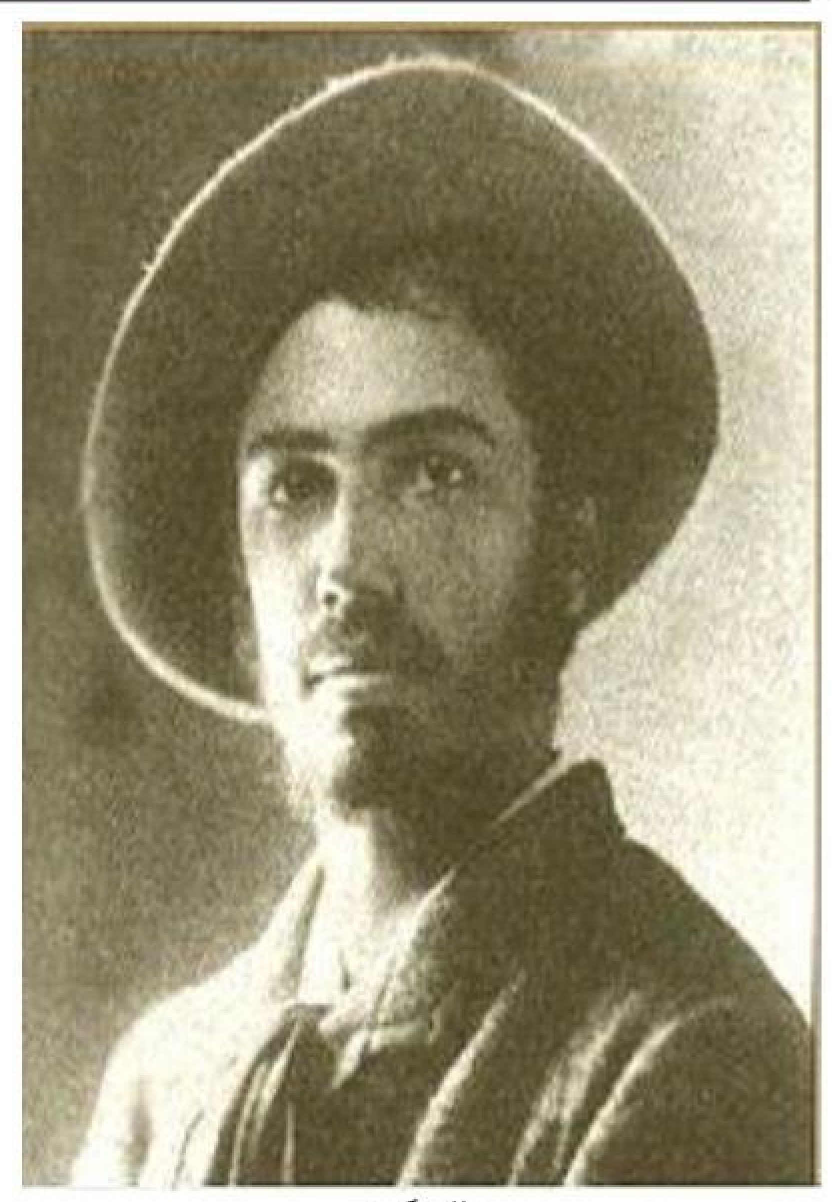
عقيل مهدي

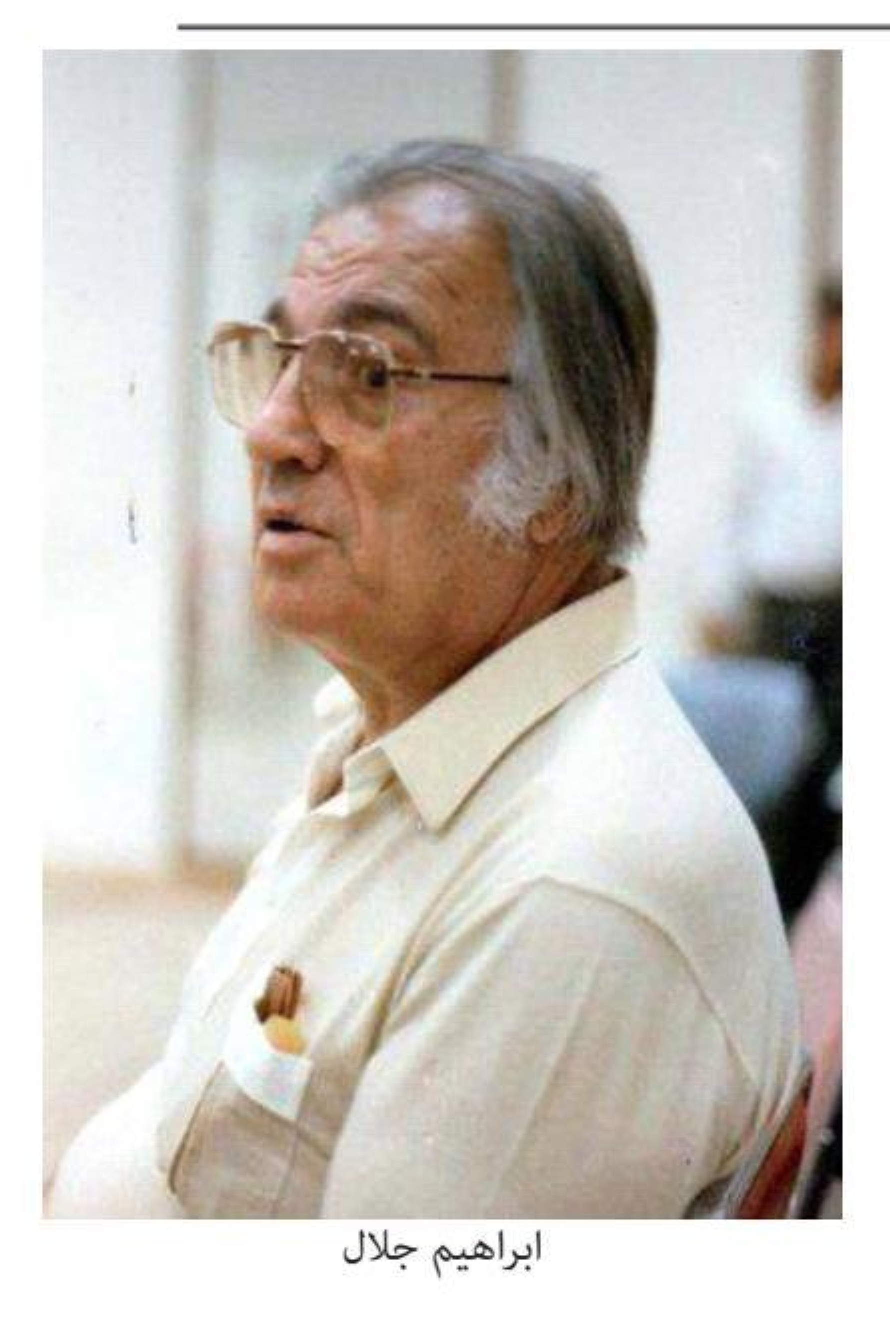

جاسم العبودي

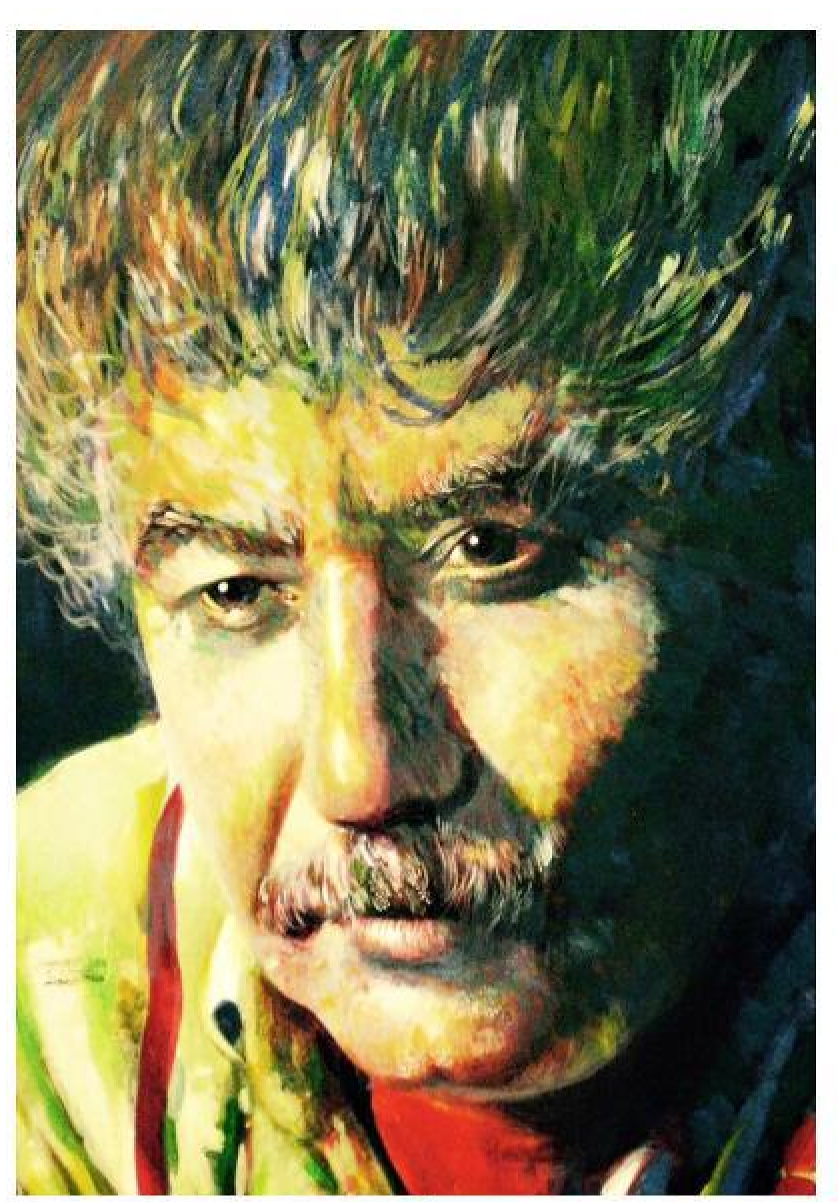

حقي الشبلي

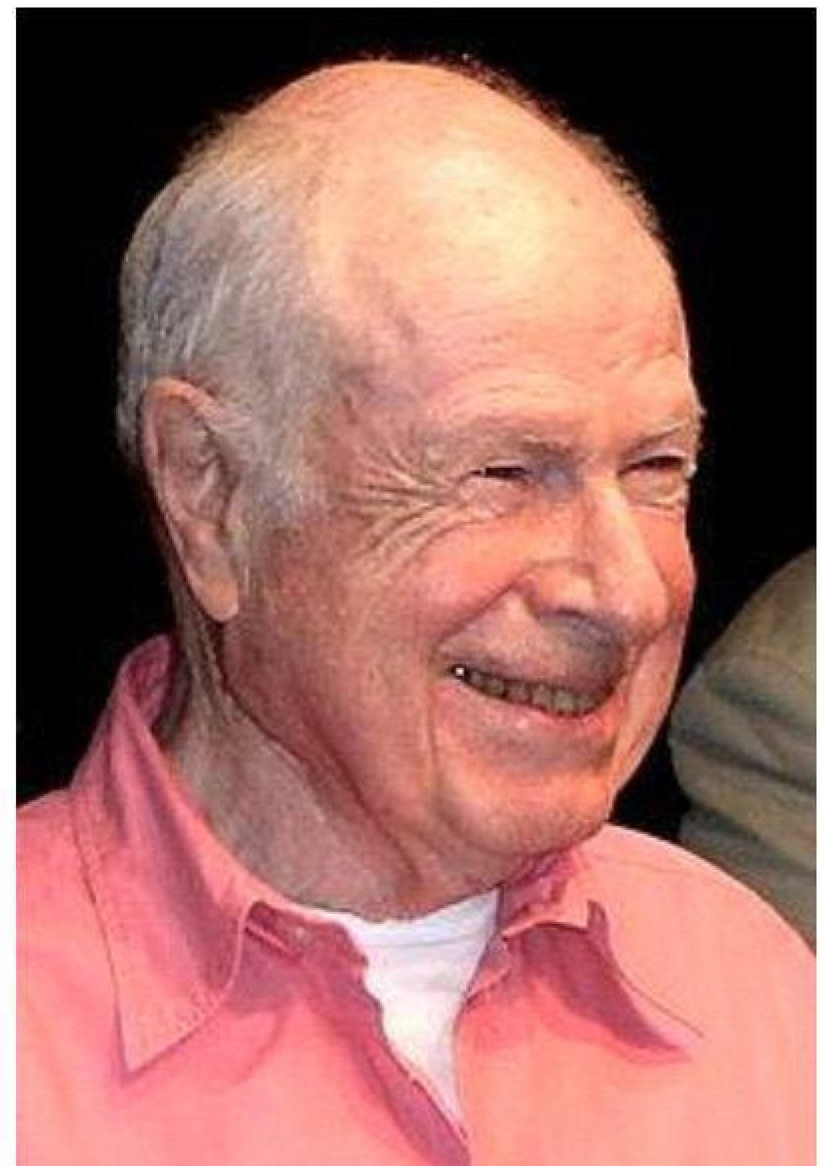

بدري حسون فريد

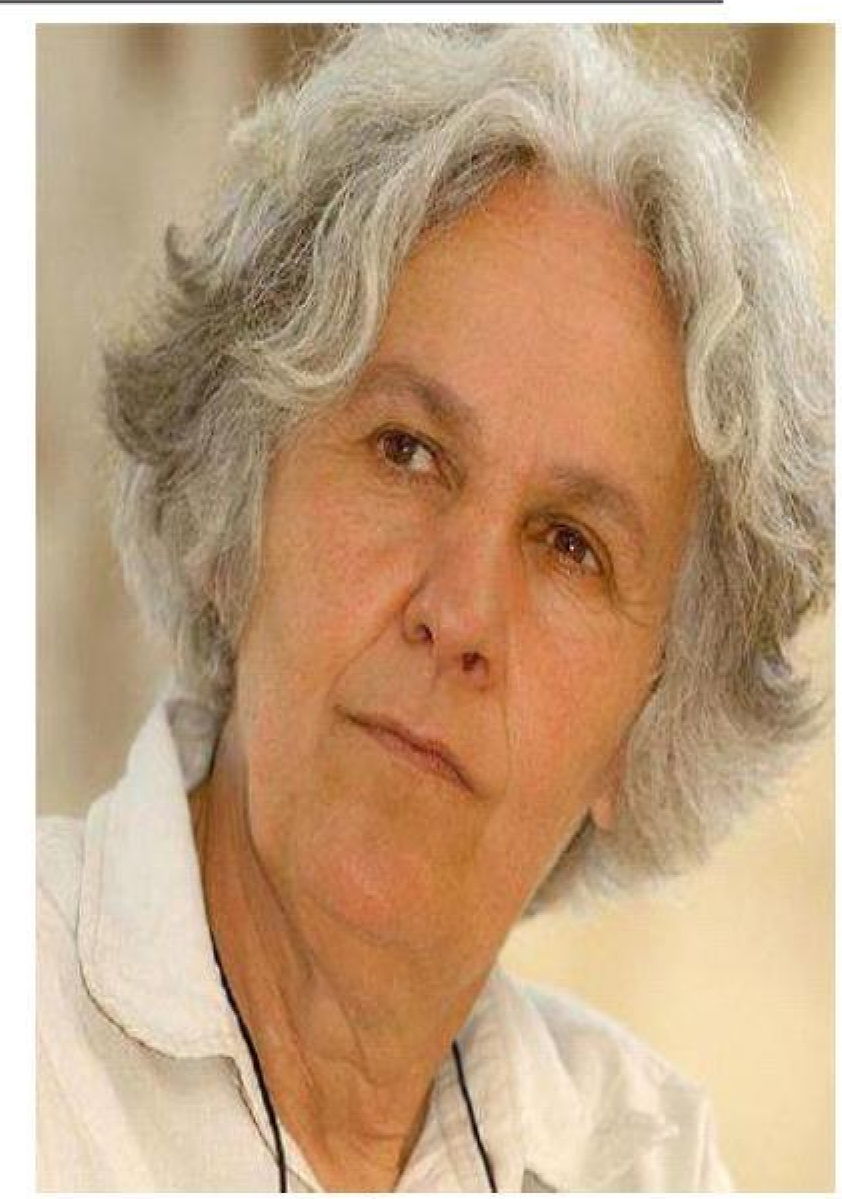

جعفر السعدي


جاك كوبو

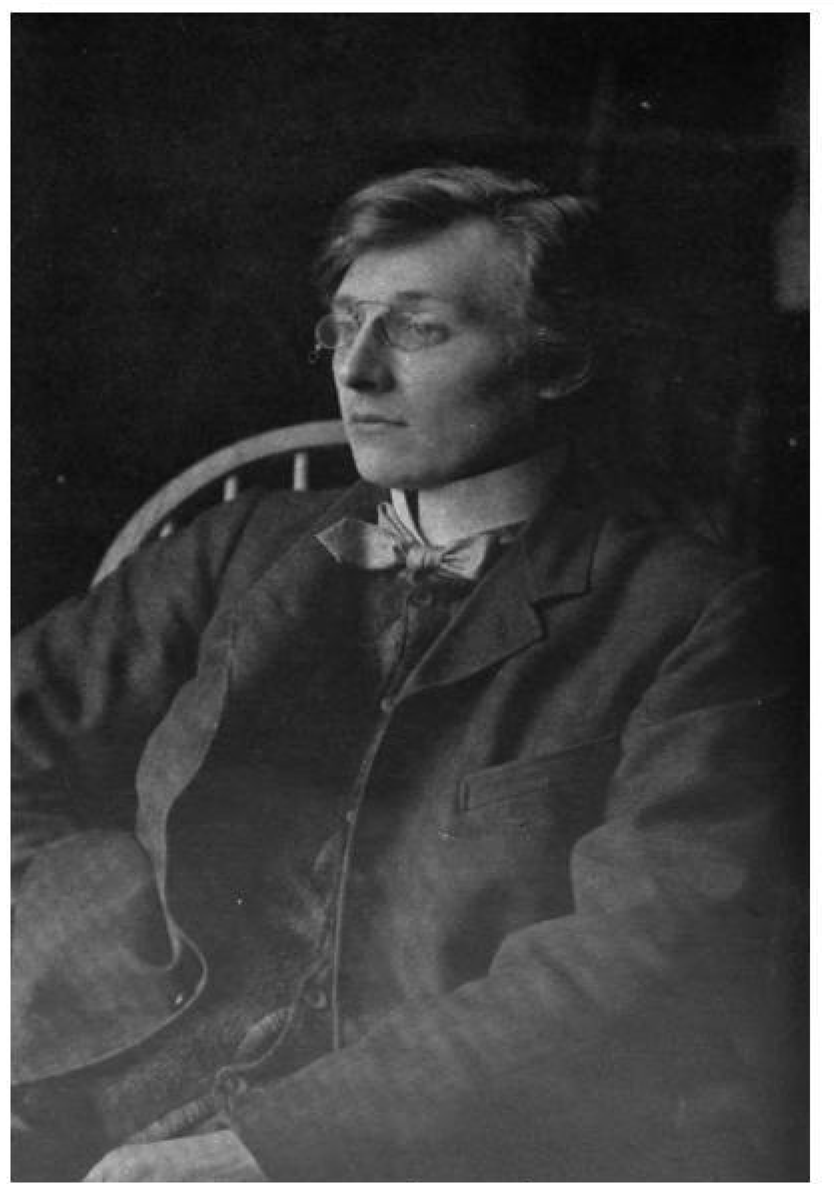

ابراهيم جلال


عوني كرومي


بيتر بروك

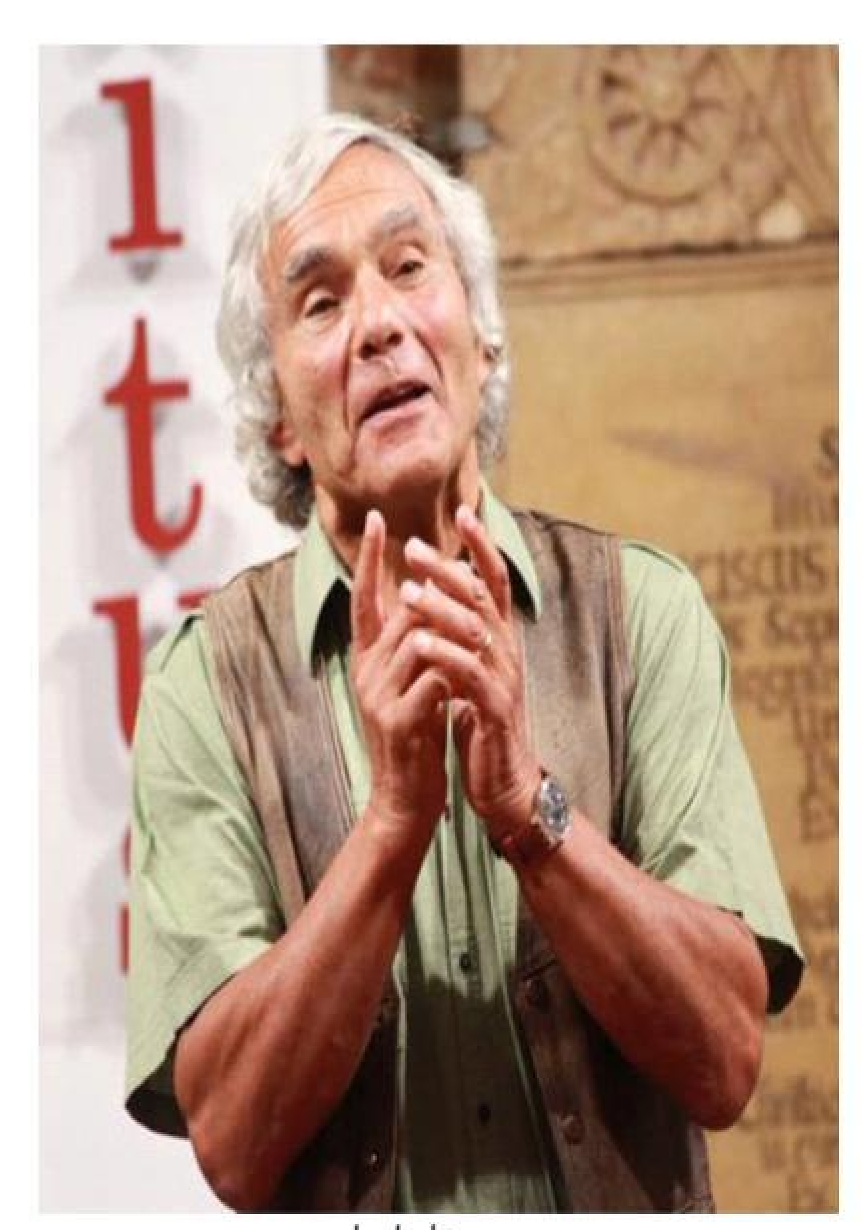


اريان مينوشكين





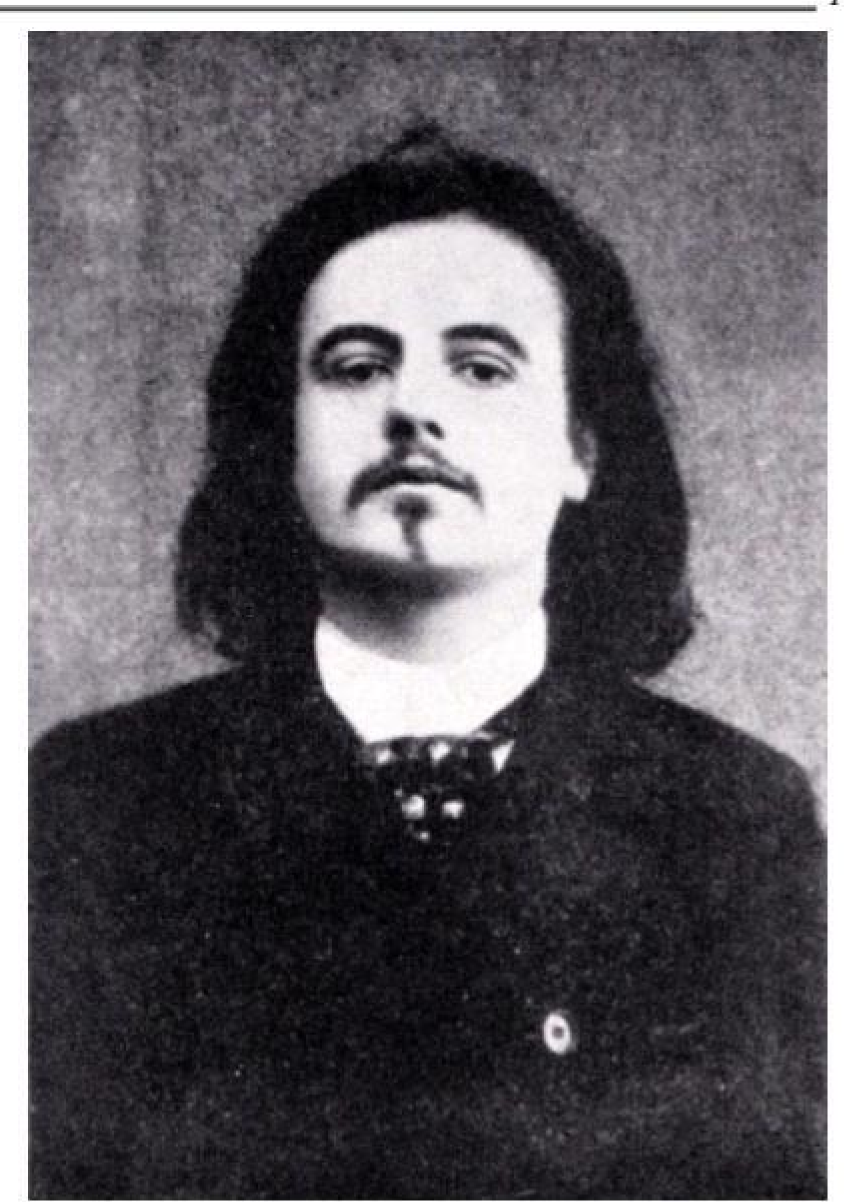
كوردن كريك



يوجينا باربا



تادووتش كانتور



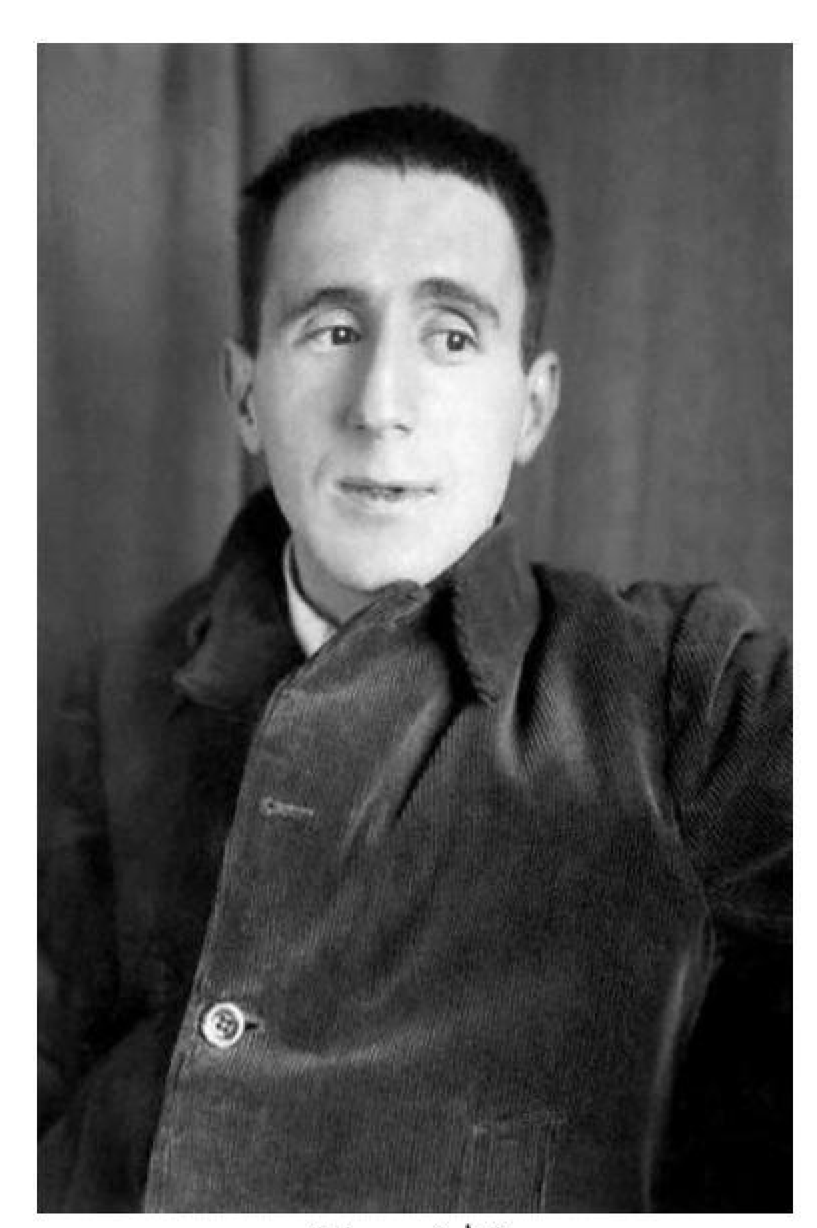
الفريد جاري



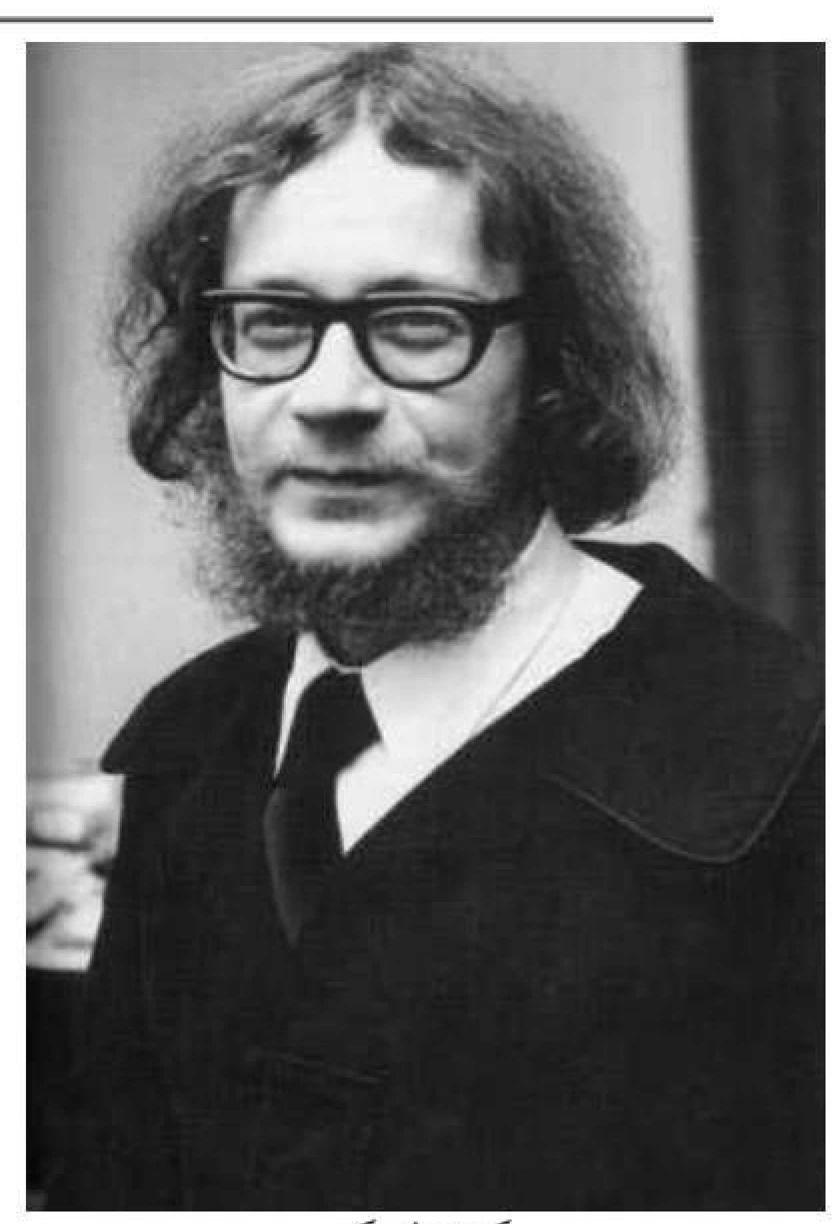
اندريه انطوان



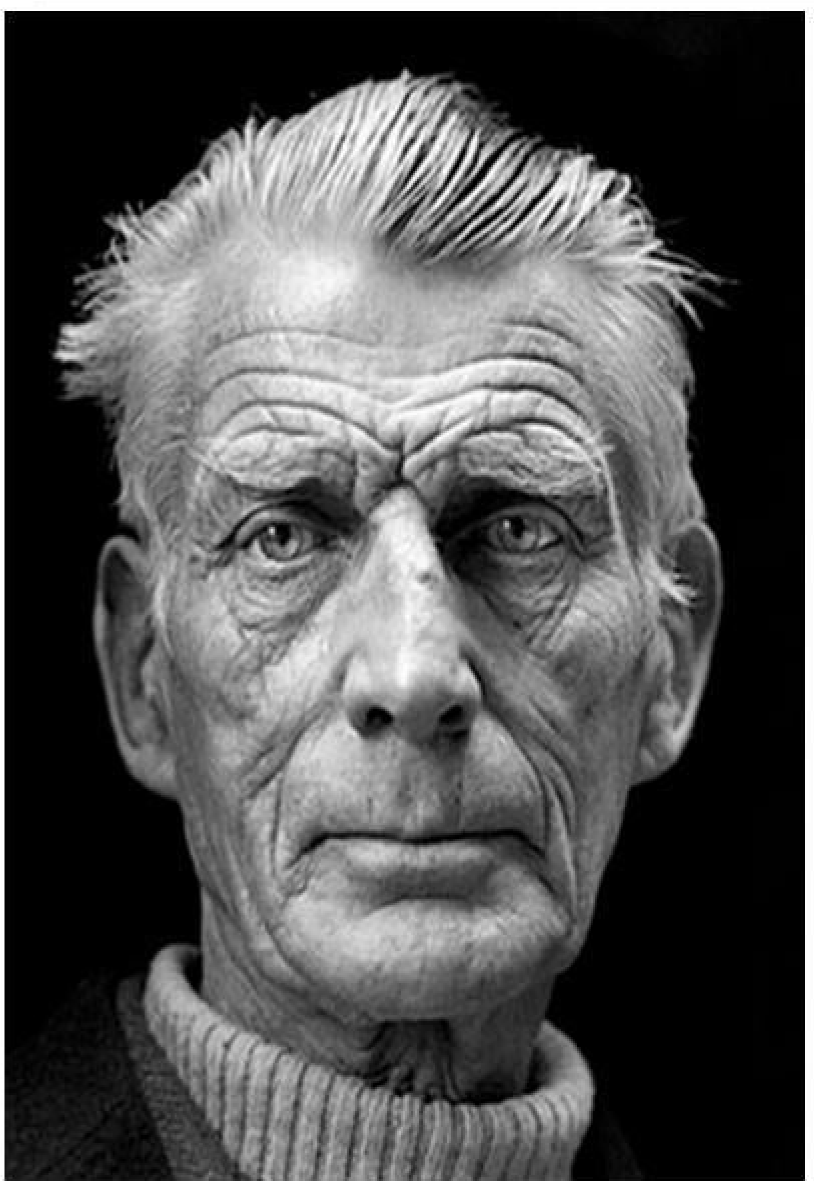
انطوانين ارتو

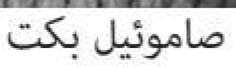


برتولت بريخت



كروتوفسكي





صاموئيل بكت